





# فصول

مجلة النقد الأدبي

الشَّعْرُ وَالْكَلِمَةُ

١

○ المجلد الثاني ○ العدد الأول ○ أكتوبر ١٩٨١

الجلس الثاني للثقافة

# قطاع المسرح يقدم



مسرح  
الفهارة للبرانس  
العمد في بلاد الفول  
عن رحلات جلفر  
ديكور: آيات خليفة  
مراش: محمد كاشك

إشراف كريمان فاسي  
إيلييه  
إعداد وإخراج: أحمد رافيت

الجلس الثاني

مسرح  
الطليحة  
يقدم  
فاعة ٧٩  
المكيفة الهواء  
نزهات ومرحاضات

ديكور: محمد كاشك  
مراش: محمد كاشك  
إشراف: محمد كاشك  
إيلييه: محمد كاشك  
إعداد وإخراج: محمد كاشك

المسرح الحديث  
على مسرح السلام المكيف الهواء  
زبيري مصطفى  
نسيل بدر  
آمال رمزي  
والوجهين الجديدتين  
توفيق عبد الحميد  
في الكوميديا الجدية  
ألفت إمام

## الكلامية

إشعار: إمام مصطفى  
ديكور: محمد كاشك  
مراش: محمد كاشك  
إيلييه: محمد كاشك  
إعداد وإخراج: محمد كاشك

إشعار: إمام مصطفى  
ديكور: محمد كاشك  
مراش: محمد كاشك  
إيلييه: محمد كاشك  
إعداد وإخراج: محمد كاشك

المسرح القومي  
يقدم  
قريباً  
المسرح

تأليف: جورج سحر  
ترجمة: فتحي بشاري  
إخراج: محمد كاشك

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الأول

أكتوبر ١٩٨١

ذو الحجة ١٤٠٢

١

# هفصول

مجلة النقد الأدبي

مصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة صلاح عبد الصبور

مستشار التحرير

زكي نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سوييف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

المكتبة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .  
مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يبادل  
٥ دولار) .  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة هفصول - ليرة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش  
النيل - بولاق - القاهرة - ج ع م تلخون المجلة  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٣٨

الإعلانات :

يقطع عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المتخصصين

الأسعار في البلاد العربية :

الكورت ١ دينار - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطريا - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ١٥ ريالاً - السودان  
١٥٠ قرشاً - تونس دينار ونصف - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب  
٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية

## محتويات العدد

- أما قبل ..... وليس التحرير ..... ٤  
هذا العدد ..... التحرير ..... ٥  
تجربى في الشعر ..... صلاح عبد الصبور ..... ١٣  
صلاح عبد الصبور وأصوات العصر ..... شكرى عياد ..... ١٩

### دراسات في الشعر :

- صلاح عبد الصبور ، رائد الشعر الجديد ..... شوقي شبيب ..... ٣١  
عاشق الحكمة ، حكم العلق ..... عز الدين إسماعيل ..... ٣٧  
الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور ..... عبد الرحمن فهمي ..... ٥١  
لحن الساحر في شعر صلاح عبد الصبور ..... أحمد عنتر مصطفى ..... ٦٥  
عودة إلى الناس في بلادى ..... مصطفى بندي ..... ٧٤  
من أصول الحركة الشعرية الجديدة (الناس في بلادى) ..... علي عسري زايد ..... ٧٩  
أحلام القاموس القديم ..... وليد منير ..... ٩٣  
الإعجاز في الفكرة وصورة شاعر كبرى ..... محمد بندي ..... ١٠٣  
صلاح عبد الصبور في المغرب ..... محمد بيس ..... ١١١

### دراسات في المسرح :

- مسرح صلاح عبد الصبور : الفن والشيء ..... ماهر شفيق فريد ..... ١١٧  
الرواية والرائيديا في أعماله الخلاج ودليل واغنون ..... سامي حشبة ..... ١٢٩  
استهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور ..... عصام حبي ..... ١٣٩  
تأثير أيرنستو في مسرحية «سافر ليل» ..... نالسي سلامة ..... ١٤٥  
مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من المدارس ..... نعم عطية ..... ١٥١

### في قضايا الفكر والثقافة :

- فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته الثرية ..... ليلى إبراهيم ..... ١٥٩  
صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة ..... محمد مصطفى هدار ..... ١٦٧  
نظرة الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور ..... إبراهيم عبد الرحمن ..... ١٧١  
التزاوجة الفكرية ، صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث ..... عزت قرلى ..... ١٨٣  
صلاح عبد الصبور وبنائه الثقافي ..... إسماعيل عثمان ..... ١٩٣  
حتى ظهر الموت ..... نصار هادي الله ..... ١٩٩

### الوائع الأدي :

- تجربة نقدية ..... ٢٠٥  
التحليل النصي لمسرحية «ليلي واغنون» ..... فتوى عالى-دوجلاس ..... ٢٠٦

### شهادات المعاصرين :

- أديس ، بنو لوقي ، بنو اللبيب ، بنو الدين أبو غازي ، سلامة أحمد سلامة ، أمير الصغرى ،  
عبد الوهاب البالي ، فاروق شوشة ، فصي أحمد ، محمد إبراهيم أبو سنة ، مكرم حنين ، نيران عاشور ،  
وليد منير ..... ٢١١  
صلاح عبد الصبور في الإنجليز ..... حمدي السكوت ..... ٢٤٣  
صلاح عبد الصبور في الفرنسية ..... حامد طاهر ..... ٢٤٨  
رسائل جامعية ..... نبأ أنس الرجوب ..... ٢٥١  
أحمد الطري

### مناقشات

- علم الجيلة وثقافتها ..... ماهر شفيق فريد ..... ٢٥٦

### ولائق وصور :

- مختارات من الشعر العربي القديم ..... ٢٥٩  
مختارات من الشعر العربي الحديث وترجمتها  
عطايات  
صور

### بيلوجرافيا :

- ٢٧٧ ..... حمدي السكوت  
مارسان جوز  
ترجمة محمود عياد  
فتوى قسطنطين

# أما قبل

فقد كان من المقرر - وفقا للحظة المقررة من قبل - أن يتناول هذا العدد من «فصول» مشكلات الفن الروائي ، ولكن في اللحظة التي كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجئنا ، وفجئنا معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور - فجأة - عن هذا العالم ، ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا بميلاد جديد له في هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطائه الأدبي الأصيل وقاريه ، تتجدد من خلالها كلياته فتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التي كتبت عنه ، والقصائد التي قبلت فيه ، هنا وفي كل مكان من الوطن العربي ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عمق الإحساس بالنتيجة فيه ، شاعرا والدا ، ومفكرا مجددا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن في وسع هذه المجلة ، التي رعى شاعرنا الفقيه فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتي خصصت للنقد الأدبي والدراسات النقدية ، أن تغرد صفحاتها لرثائه أو تأنيته ، فربما خرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن تكتب أحزاني ، وأن تنجس - في هذا العدد - على النحو الذي ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير التنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فأتجمل بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبي والفكري ، ولدراسات مستفيضة ومعقدة ، تكشف - من زوايا مختلفة - قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجي تناول مشكلات الفن الروائي إلى العدد القادم . والحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير في الموضوعات التي تخصص المجلة أعدادها لها أن نتناول بعض هذه الأعداد التاج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا التاج قد كثرت الحديث عنه من قبل . وكان التفكير في هذا الإطار - وما زال - متجها إلى البدء بشاعرنا الكبير أحمد شوقي في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، في أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليهبط لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بمجديده في مسيرة الريادة الشعرية في عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن موعد صدوره ولابد أن نتعذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرتنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التي مرت بها البلاد في الآونة الأخيرة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، من ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجدانهم وأفكارهم . وأن يستفيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، في حين اعتلج آخرون ، ولهم العذر . وفي هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ، وتشكر الذين أسهموا لما تحملوه من عناء ، وتشكر الذين اعتلجوا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شامت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصي شمال القارة الأفريقية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور جابر عصفور ، نائب رئيس التحرير ، للعمل أستاذا للأدب العربي بإحدى جامعات السويد ، لم يكن في وسعه إلا أن يلبسها . ولابد في هذه المناسبة التي نتمنى له فيها كل خير ، أن نتوه بالجهد الذي بذله في هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعني أن صلتته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ، فسوف نظل هذه المجلة حية في ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .

فصول

سلسلة التعمير

## هذا العدد

ـ في صدر مادية هذا العدد ـ وهي مادية صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا ـ يطالعنا صوت صلاح وهو يطرح علينا تصوره للشعر بعامه ، وللشعر العربي بخاصة . من خلال تجربته الحسية في عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربي منذ بداياته حتى العصر الحديث . عندما قدر للثقافة العربية أن تصطدم بالثقافة الغربية . لقد ألفت المواجهة العسكرية بين الشرق والغرب طلائعا قاتمة على العلاقة بينهما ، ولكن اللقاء الثقافي بينهما لم يكن بغير غمار . فمن خلال هذا اللقاء استنبتت الحساسية العربية فن المسرح وفن الرواية . ولم يكن الشعر ليتجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربي ـ مترجما إلى العربية أو مقروءا في لغته ـ يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينتج حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذي يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا ، ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يتكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذي يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته في البروز . وعلى الجملة تغير مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشعر الشاعر حويته وأخلص تجربته ، كان ذلك إيذانا بالقدوم على الشكل الشعري القديم والناس الشكل الجديد للملازم .

ثم يلم صلاح ببعض القضايا النقدية التي طرحها الفكر الحديث في شأن الشعر ووظيفته ، وفي مقدمتها قضية الالتزام ، والدور الأخلاقي للشعر ، منبثا إلى الصيغة التي تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصططلح على تسميته بالفصائل ، ولكن لما يسعى القيم الإنسانية . أما القيم التي آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعري إليها ، فهي قيم الحرية والعدالة والصدق .

ثم ينهى صلاح حديثه بالكلام عن التجربة الصوفية وشبهها بالتجربة الشعرية في أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجريبيين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح ـ على استحياء كمادته ـ أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمشرجة على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشوبه شائبة .

ووالكلمة ، التي تركها صلاح عبد الصبور إنما تبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبي العزيز .

ـ ثم يبدأ الحديث في هذه المأدبة الدكتور شكرى محمد عباد تحت عنوان «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» .

والقضية الأولى التي يعرض لها هذا المقال هي ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يقرب روح الشعر العربي نفسه ، من خلال شحنة بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والمفكرين الغربيين . وبمحصية هذه الدعوى التي تفهم التأثير والتأثر في مجال الأدب فهي جزئيا وشكليا وضييفا ، راح الكتاب يستعرض في تدبر دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد ، هو استقراء المؤثرات الفكرية المختلفة التي تعرض لها صلاح في مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ، ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار ، وما كان منها عارضا وقليا يتغير ـ بيد امتحانه ـ حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية انضمت في عبد الصبور منذ صباه ، وهي امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه خاصية الأساسية هي التي ستجعله ـ في اتصاله بكل من قرأ لهم من الشعراء والكتاب والفلاسفة ـ مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم ، عن كل ما كتب عنهم ، فهو لا يستجيب لشيء لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى ، ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالرحلة الوجودية بوجهها للنقاش والتشائم على التوالى ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية ، وإن ظل القلق الوجودي راسخا في ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفينا يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة في تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرعا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية







الذاتية للشاعر وخبراته المكتسبة ، وعن انحصار هذه الخبرات ، فكرة كانت أو فنية ، في تلك الذات . وهو بهذا الكشف يقودنا إلى فهم أفضل لحقيقة الدور الذي قام به الشاعر ، وإلى جوهر الأصالة في إبداعه .

— ومن هذه الصورة المستوعبة لحياة صلاح وفكره نشرع في الدخول إلى عالم إبداعه . ولهذا العالم ثلاثة محاور أساسية ، أولها يستقطب الشعر ، والثاني المسرح ، والثالث كتاباته الثرية .

وربما انحر الأول بمقال للدكتور شوقي صيف عن «صلاح عبد الصبور واثد الشعر الحر الجديد» .

يستعيد الدكتور شوقي في مستهل المقال أصداء المراحل الأولى للتجربة الشعرية الجديدة ، ويلعلم ما تتأثر من غبار المعركة آنذاك حول هذه التجربة بين أصحابها وأنصارها من جهة ، ومناهضيها من جهة أخرى ، مبينا ما طرحه الفريقان من وجهات نظر تتعلق بمفهوم الشعر لدى التقليديين والجديدين . وهو بذلك يعيد إلى الأذهان نقاط الخلاف بين الفريقين ، ومآخذ كل فريق على مفهوم الآخر . يذكر أنه طوال هذا الزمن كان يؤمن بمشروعية التجديد في الشعر ، ولكنه كان دائما يرى أن أي إبداع حقيق في هذا المجال هو ذلك الذي يظل وطيد الصلة بالتجربة التراثية ، أي ذلك الذي يقيم التوازن بين معطيات الماضي والحاضر ، وأن هذا لا يتحقق إلا على يد شاعر جمع إلى فغاذ البصرية ، والثقافة الإنسانية العريضة . والتعرف الحميم على معطيات الفكر والأدب الغربي ، امتلاكه لحاسة نغمية قادرة على تشكيل الكلام على نحو يحرك الوجدان ، مرتكزة على تراث نغمي قديم ومجاورة له في الوقت نفسه .

ومن ثم مضى الدكتور شوقي صيف يستقرى دواوين صلاح عبد الصبور ليجد فيها نموذج الشاعر الذي توافرت له كل المزايا التي تمكنه من أن يؤصل بإبداعه معالم ريادة شعرية حقيقية . وقد تحرك في البداية على مستوى المضامين أو مجموعة المحاور المعنوية التي منحت شعره أبعادا جديدة لم يعرفها الشعر قبله .

ومن مستوى المضامين انتقل الدكتور شوقي إلى مستوى الأداء الموسيقي لشعر صلاح ، مبررا مثله لإيقاع الشعر الموروث ، واستغلاله إياه في خلق إيقاع شعري جديد .

ثم على مستوى الأداء اللغوي والبناء الفني للقصيدة بتوقف الدكتور شوقي عند مشكلة استخدام الكلمات الدارجة في الشعر ، مبينا أن استخدام صلاح لها في قصيدته «الحزن» قد جلب إليه في وقتها نقدا كثيرا لعدم نقل هذه الكلمات — في رأيه — من مستوى الاستعمال اليومي إلى مستوى الأداء الشعري الممتزج بالخيال . أما بالنسبة إلى القصيدة فقد أكد أن صلاح قد حقق لها وحدتها العضوية ، حيث تتواصل أجزاءها ، وتتم من خلالها التجربة حتى تتكامل .

— ثم يتقلنا الدكتور عز الدين إسماعيل في مقاله «عاشق الحكمة» ، حكيم العشق» إلى دراسة في شعر صلاح ، نحاول أن تمتثل من خلاله النموذج الإنساني الذي تشكل في هذا الشعر وأصبح يمثل بنية من أبنية الوعي الحضاري المعاصر . لقد عرفت البشرية من قبل نموذج «فاوست» ، وكان من إبداع العقليّة الأثانية في حقبة من الزمن ، كما عرفت نموذج «دون جوان» ؛ وكان من إبداع العقليّة الأسبانية ، وأولها كان يسمى للحصول على المال في باب الحقيقة ، فلما أعجزته راح يشد المتعة والثروة والقوة . والثاني راح يبحث عن الحب في كل مكان ، على أمل العبور على مثال الأنثوية الكامل . وقد ظل نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان في وعي البشرية متضلعين إلى أن جاء الوقت الذي أدركت فيه البشرية أنها يلتقيان في منتصف الطريق ، وأن عناصر التوازن والتشابه في جوهرهما تجعلها مجرد وجهين لعملة واحدة .

ومن هذا المدخل يتحرك الباحث في شعر صلاح لكي يستكشف كيف أن هذا الشاعر استطاع في شعره أن يقدم صورة لنموذج



شعري يستوعب تجربة التودجين في بنية موحدة ، وهو في خلال هذا الاستعراض يلم بكل تفاصيل الخطوط التي ترسم هذه الصورة ، والتي هي أجزاء متلاحمة ومتعاطلة في تلك البنية الموحدة . منها إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمزمل من بنية حكيم المشق ، والعكس صحيح . لقد توحدت دواصمها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشعر - في هذه المرة ، ولوفوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأحرى في قلب المشق - هو العامل الحاسم في اندماج التودجين في بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضاري هذه البنية الموحدة .

ثم يدخل بنا الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقاله « الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور » إلى شعر صلاح من مدخل آخر ، حيث أدرك بحسه القصصي ، ومن خلال صبحته الحذيمة لشعر صلاح منذ بداياته الأولى ، أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب « الرؤية القصصية » في بناء قصائده . وقد شرح في مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية . ثم من خلال دراسة تقريبية ، وأزاد فيها بين قصيدتين إحداهما لعمود حسن إسماعيل والأخرى لصلاح ، وذلك لكي يضع أيدنا - من خلال المقارنة - على مشخصات الرؤية القصصية ، وعلى طريقة توظيفها . وقد انتهى الكاتب في هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هي قدرة حاصلة لدى الفنان ، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة ، وأن هذه الرؤية تنسكب فنيها من إحساس الفنان بشخصياته ، والتفافذ إلى أعماقها . وهذه العملية - فهي بين الكاتب بطريقة عملية - تختلف عن عملية « التشخيص » التي ألفناها في الشعر القديم .

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية في شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأول في الخروج من إطار القصيدة التقليدية شيئا فشيئا إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاء هذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعاه دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول في ديوان صلاح الأول ( الناس في بلادى ) ، متتبعا دور الرؤية القصصية في بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من ( الناس في بلادى ) إلى آخر دواوينه ( الإبحار في الذاكرة ) فيتوقف فيه عند قصيدتي « الشعر والرواد » و « إبحال القصة » لكي يؤكد - من خلال تحليلها في ضوء مفهوم الرؤية القصصية - كيف استثمرت هذه الأداة الفنية تعمل عملها في شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفي خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التي استطاع صلاح - من خلال اعتياده الرؤية القصصية - تقديم حلول عملية لها ، كمشكلة وحدة القصيدة العضوية ، ومشكلة اللغة .

ثم يطالعنا مقال (الحس السافر في شعر صلاح عبد الصبور) لأحمد عنتر مصطفي . وينطلق الكاتب في هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر صلاح عبد الصبور بأبي العلاء قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والهموم الكونية التي توازت معها روح ساهرة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساهرة النقادة في النصوص الشعرية والمرسجة لصلاح عبد الصبور ، بادئا من ديوانه الأول الذي تجلت فيه هذه الروح في القصيدة الشهيرة « الناس في بلادى » ، حيث يلمح الكاتب في هذه النصوص صغيرة مرة تشير إلى الجانب الملهوي الكامن في التسبيح المأسوي للوجود البشري .

وينتهي الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور ، بحسه المرحف بالواقع ، ووعيه الدائم به ، يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص ، تتمتع فيه المأساة بالحس السافر الذي يفرج ما في النفوس من ضيق وألم .

- وإذا نفرغ من هذه الظواهر العامة في شعر صلاح تنتقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر .

في البداية يقف بنا الدكتور محمد مصطفي بلوى عند قصيدة « الناس في بلادى » من الديوان الأول للشاعر لكي يقرأها قراءة نقدية جديدة ، تعتمد التحليل الجمالي . وهو في هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل ، ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا في خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة في استخدام تفعيلة الرجز ، واستخدامه عناصر الربط الموسيقي ، كالتأكيده والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف العلة الداخلية ، فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية المألوفة .

وينتهي الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة ، مؤكدا صدورها عن شاعر مصري ثوري معاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقعهم وضرورة تغييره .

- ومن قصيدة « الناس في بلادى » تنفرج النظرة فيطالعنا الدكتور علي عشريني زليد بدراسة لديوان « الناس في بلادى » كله ، من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرؤية الشعرية ولوظيفة الشعر الفنية والروحية والاجتماعية . والاعتماد من الكاتب للتعرف على تلك العناصر الجديدة التي شكلت تلك المفاهيم ، راح يتأمل في روية ما طرحته الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخيوط النصية والشعرية والفكرية التي تصنع نسيج هذه الرؤية ؛ فوقف في البداية عند عنصر الحزن ، الذي يبين على كثير



من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر . وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر . وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذي يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت . وهو يشغل رزمة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر ، وتلوها لقطع غريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب . فيكشف عن مناهج الرومنسي من جهة ، وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسي المادي في قصيدتين تبدوان - في رأى الكاتب - غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية في الديوان . ثم ينتهي الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق في نسيج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية في الديوان وهو عنصر الوطن . فيوضح كيف تجلى هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد في سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيراً يرصد الكاتب عنصر الفكر في هذا الديوان فيسجل إن البعد الفكري التأملي فيه شديد الحفوت . وأن إحساس الشاعر به كان يغلب فكره ، وأنه كثيراً ما منح في تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذا تكتمل عناصر الرؤية الشعرية في هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لتجربة الديوان الشعرية في عمومها . فيتوقف عند أدوات الشاعر في صياغة تلك الرؤية ، كاللغة . والصور والرموز . والعناصر التراثية ، العربية والإسلامية العامة . متبعاً دروب الشاعر في توظيف هذه العناصر في خدمة رؤيته الشعرية .

- ومن ديوان «الناس في بلادى» ننقل مع الأستاذ وليد عتيق إلى ديوان «أحلام الفارس القديم» .

والكتابة عن هذا الديوان تنكس أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة المقعد تقريباً من دواوين صلاح عبد الصبور ، فهو ثالث هذه الدواوين . وفيه تبلور - فيما يرى الكاتب - رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التي تؤكد كدها الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية . تحمل في أحد وجعها إدانة للذات ، وفي الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة في جاب عظم الإنسان . وفي الجاب الآخر عظم الوجود . وهما ركبا القصيدة التي ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذا بيأس الشاعر من صلاح ما فسد من الكون يترأى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعنى عنده الانسحاب من العالم يعنى كذلك البعث أو الولادة الجديدة . على نحو يقرب من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريباً أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامه . وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهي تفرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء التي معا . فعل مستوى المضمون يحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التي يدور حولها الديوان في الإحساس بيزيف الحياة وعقمها . والتزوع إلى التوحد . والإحساس العنيف بالفرقة والحزن والقلق . ومحاولة النفاذ إلى الدلالات التي تكن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفي بمفرداته وتراكيبه . الذي وظفه الشاعر - كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية - في بناء قصائده . مسجلاً الظواهر الغنية البارزة في هذا الأداء . كالتردد بين بنية الصوت اللغوي وبنية المعنى أو الدلالة . واستغلال الطاقة الإيجابية للأبنية الصوتية . وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلاً عن استخدام منهج الأسطورة وأسلوب التداعي والعناصر الدرامية المختلفة . كالمحاور والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات - كل ذلك من أجل تكثيف الأداء وضمان فاعليته .

- ثم تنتقل مرة أخرى مع الأستاذ محمد بدوي إلى ديوان آخر فيجدنا ع «الإبحار في الذاكرة وصورة شاعر كبير» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصاً واحداً ، أو بنية تحمل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «الناس في بلادى» ؛ فيه تستل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المتشابكة ، التي تصنع لنسيج المحتوى لشعر هذا الديوان . في إطار السياق العام لتنتاج صلاح عبد الصبور الشعرية .

وعلى هذا ، فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والآخر اختلافاً بنوياً ، بل هو اختلاف دالٌّ على تحولات بنية واحدة ؛ هذه البنية التي تنطرح رؤية أصيلة نابعة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين ، التي ترى العالم لا كما هو في في تجسده لعيني بل كما تصوغه هي صياغة جديدة ، تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان ، وهي قصيدة «الموت بينها» يصل الكاتب إلى لب مسألة «إنسان صلاح عبد الصبور» ؛ هذه المسألة التي تتمثل في نشوء العلاقة بالله . بعد أن فر الإنسان من مسؤولياته ، وملأ الأرض جوراً وظلماً وملغاً وطغياناً . وحين تنشوء علاقة الله / الإنسان ، لا يحد الأخير أمامه سوى الاحتماء بأنثاء الأرض .

وفي فرار الإنسان من الصوت الإلهي . يفقد العالم ما به من نقاء وجب ومشاركة ، ويصبح الشعر الشئ الوحيد للشاعر ؛ إليه يبرح . وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يندوى تحت وطأة العالقات التي تحوطه ، فلا يقيق أمام الإنسان سوى المعودة إلى ربه . فالديوان - فيما يقول الكاتب - دائرة مركزها ذات الشاعر ؛ وهي تبدأ بانتهاز العلاقة مع الله وتنتهي بالعودة إليه . وعلى

مستوى كيفية القول . تتحارب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية يسود « الفعل الماضي » وتكثر « أنا » التي تستدعي أنت . وصيغة « ترى - تراك » والصيغة الاستعجالية التي تساعد على استيصال الذات واستقصاء ما بها . ثم صيغ النداء التي تلعب دوراً مهماً في إعطاء القصيدة نبضاً .

- وإذ تنتهي هذه السياحة في شعر صلاح يقلنا الأستاذ محمد بنيس في مقاله « صلاح عبد الصبور في المغرب » إلى سياحة في شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلي . وحدثنا عن البدايات التي وافق فيها ورود شعر صلاح على المغرب اشتغال هات من المثقفين المغاربة صلاح من الأسئلة التي كانت تعمل في طياتها رغبة في مجازاة الماضي والمألوف . فكان شعر صلاح ، إلى جانب أشعار السياب والبياتي وتحليل حاوي وأدونيس ، دافعاً قوياً لحولاء إلى المغامرة في سبيل التغيير والمجازاة . في الوقت الذي منحهم فيه مناعة وحصانة .

ويتخذ الكاتب من ورود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبي لما يسميه « هجرة النص » . في مقابل مفهوم آخر سبق له أن قرأ الشعر المغربي المعاصر من خلاله . هو مفهوم « النص الغائب » . ويدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجديد الدائم من خلال القراءة . حيث تصعب القراءة هي الضياع الحقيقي لفناء فاعليته . ويصبح عابياً تهديداً له الموت . ولكي تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر في المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه . وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة اختلقة . فيخلط بذلك في نظام دلالي جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط الخفية - منفردة أو مجتمعة - لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية . أي مشروطة بمدى جدلية النص مع النسبة الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » . حيث ينحل في نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة الستينيات . حين وفد شعر صلاح في دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبة من الشعراء والمهتمين بالشعر الخلفاء له . إذ طرح عليهم إيجابيات عن مفهوم في تلك المرحلة . في الوقت الذي أشتمل فيه على مجموعة من العناصر التي لاسمت وجدانهم وفكرهم . وهكذا قرئ شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته في أشكال تتعاضد في وقتها . وقد دلل الكاتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية . منتها إلى تحديد الصفة البارزة التي هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربي . والماتلة في « رؤية العالم » . وفي البنيات الجزئية التي برزت في هذا الشعر على المستويين الأدالي والإيقاعي . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى « نص غائب » في متن الشعر المغربي .

- وإذ نرفع من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . ويستهل الأستاذ ماهر شليق فريد هذا المحور بدراسة عن « مسرح صلاح عبد الصبور » ملاحظات حول المعنى والمبنى وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تملت في كتاباته الثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب هذه المسرحيات في نسقها التاريخي الواحدة بعد الأخرى . يبدأ بمأساة الحلاج . ثم ينسجها مسافر ليل . فالأميرة تنتظر . قليل والجنون . ثم أخيراً بعد أن يموت الملك . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق المعنوية التي تحركت فيها شخصيات هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجارب في الرؤية . وفي هذا الإطار ينلمس الباحث النصوص الأدبية التي خلقت في هذه الآفاق . ومدى ما ينعكس من أصدائها في هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كيانها المتفرد فقد أثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى في كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه الملاحظات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التي تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تتمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية معقدة فإنا نرصد الوسائل والأدوات التي استخدمها صلاح في مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى المجهود الإبداعي فيها وقيمتها . وهذا هو المستوى الثاني من تناول . الذي رصد فيه الدارس كثيراً من الظواهر الفنية التي طرحتها مسرحيات صلاح . الواحدة بعد الأخرى .

- وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح صلاح عبد الصبور يتوقف بنا الأستاذ سامي خضيفة عند مسرحيته « مأساة الحلاج » . وهي ولي والجنون » ليقول لنا - من خلال تحليلها - إن مسرح صلاح عبد الصبور مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومي من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التي تولدت من تجارب الرواد المجددين في المسرح المغربي . وهم من أولهم صلاح عبد الصبور نفسه . وكتب عنهم كثيراً . من « إيسن » إلى « يونيسكو » . مروراً بنيتشكوف واسترنديج وشو بريخت وبرياندلو وإيلوت . ولم يكن في وسع هؤلاء المجددين . الذين يصح أن نضم إليهم صلاح عبد الصبور ، أن يحققوا دمج الدراما من جديد في ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائماً مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية ( الاجتماعية ) المحدودة . وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التي يجب السعي إليها . على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم في طريق ذلك السعي . وعلى ذلك كان على صلاح عبد الصبور . مثل زملائه مجددي الفن الدرامي المحدثين ، أن يبدع رموزه الخاصة والأصيلة ، ثم يقيم عليها القصص التي تعرضها الدراما . ووسع بها قضيتهم الدرامية . التي لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز . ومتابعة تداعلاتها في مادة الوقائع المسرحية . وفي تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيته « مأساة الحلاج » ولي والجنون . يقدم تحليلاً لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة ببناء

يؤدي إلى اكتشاف مفهوم التراجيديا في حياة كل من الحلاج وسعيد بطل **ليل** و**المختون** . ويخرج الكاتب من ذلك إلى أن المفهوم التراجيدي عند صلاح هو مفهوم قومي متميز . يختلف عن الأساسين العربيين للتراجيديا الأساس الكلاسيكي القديم ، الذي صاغه أرسطو وتلاميذه . ثم أعاده إلى الحياة بطريقتين مختلفتين كل من **هيجل** و**نيثشة** . والذي تأسس على القيم اليونانية والمسيحية العربية . وهو يختلف أيضا عن الأساس الحديث الذي كان فريدريش برنتييه هو أول من صاغه . والقائم على أساس فكرة عصر التنوير العلمانية عن حرية اختيار الإنسان وقدرته المطلقة على تحديد مصيره نفسه

أما مفهوم صلاح عبد الصبور التراجيدي فيقول الكاتب إنه مفهوم قومي . قام على أساس المعطيات الفلسفية ، التي استخلصها صلاح من ثقافته القومية ، المسيحية الشرقية والإسلامية ، وتكوينها النفسي القومي المتميز .

– ومن الحديث عن دلالة الرموز في هاتين المسرحيتين يقلل الأستاذ عصام أحمد جبي في دراسته **استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور** إلى مسرحية **« الأميرة تنتظر »** . متخذاً منها نموذجاً تطبيقياً .

وقد ستعرض المبحث في البداية العلاقة الطبيعية بين المسرح والتراث الشعبي والأسطوري في مسرحنا العربي منذ بداياته الأولى ، وفي وقت كانت فيه هذه العلاقة قد استغرت واستحككت في المسرح الغربي منذ عهد الإغريق . وقد توقف الكاتب في هذا الاستعراض بصفة خاصة عند شوقي وعزيز أباظة . مجدداً درجة وعيها وتوظيف هذا التراث في مسرحها الشعبي . متنبهاً من ذلك إلى حلقة الشعراء والكاتب ابدن أقصموا على توظيف التراث الشعبي والأسطوري في أعمالهم المسرحية وهم واعون كل الوعي بالقيمة الموضوعية والفنية لهذا التوظيف . لقد جاؤوا مرحلة الاحتذاء الكامل أو شبه الكامل للتراث . إلى مرحلة الاستلهام ، التي تتقبل من عناصر التراث ما تقبل ، وتتق ما تنق . وتضيف إليه ما تضيف . وفي مقدمة هؤلاء كان صلاح عبد الصبور . الذي تفاعلت في نفسه رواغده ثقافته من التراثين العربي والغربي . مشكلة بذلك تكوينه الفكري والفني المتميز .

وصلاح عبد الصبور شاعر أصلاً . ولكن مدحته للمسرح الشعري في الستينات إما حاء تطوراً طبيعياً لكتائنه للقصيدة الدرامية من قبل . ومن هنا فقد نجح إلى حد بعيد في حل مضلة التوازن بين مقتضيات الشعر ومقتضيات الدراما في مسرحه . وأيضاً فإن ارتباط مسرحه بالتراث الغربي كان بمثابة كشف لأبعاد جديدة في هذا التراث عمقها ما كان تميزاً عن رؤيته الخاصة للواقع .

وقد عرض الكاتب بالتحليل لمسرحية **« الأميرة تنتظر »** بوصفها نموذجاً لمسرح صلاح عبد الصبور ، وللمسرح بعامه ، حين يفجر العمل الإبداعي طاقات التراث الشعبي والأسطوري .

– ولا نكاد نفرغ من مسرحية **« الأميرة تنتظر »** حتى تأخذنا السيدة نانسى سلامة إلى مسرحية **« مسافر ليل »** . حيث تحاول الكشف عن علاقة هذه المسرحية بمسرح « العبث » ، وعن تأثير مسرح « إيونسكو » بخاصة فيها . وهي إذ ترمس الخطوط الرئيسية المحددة لمعالم هذا المسرح ، تشرع في تحليل مسرحية صلاح في ضوء هذه المعالم ، فتكتشف عن خطوط التوازن في جوهر الأمكان والرؤى العامة التي يطرحتها انكبانها ، الفرنسي والغربي . بل أكثر من هذا تلفتنا نانسى إلى خواص الأداء اللغوي المشتركة بينهما ، التي تقوم على التركيز الشديد والكثافة والإيحاء . ومع ذلك ، فإن تأثير إيونسكو في صلاح إما يبرز على مستوى الحديث – كما تقول نانسى – بصفة أساسية . أما عنصر الكوميديا الذي استخدمه صلاح في هذه المسرحية فلم يكن غريباً على مسرح العبث كذلك ، لأنها كانت – بصفة أساسية – من نوع الكوميديا السوداء ، التي عاشت في قلب هذا المسرح عند إيونسكو كذلك . وأيضاً فإن شخصيات عبد الصبور في هذه المسرحية لم تكن إنسانية بملهي الحقيق . هي إما مرعبة على نحو مزعج للغاية ، أو ضعيفة على نحو مذهل . وأضيف إلى هذا أن المسرحية قد بدأت من بداية تخمكية وانتهت كذلك نهاية تخمكية ، ولم تلزم بتتابع الأحداث منطقياً ، وكأنها تعرض – بصفة أساسية – حقيقة كونية معاصرة . أما تطور المسرحية فيجري وفقاً لتداعي الرموز وليس على أساس المنطق . وكل هذا يفرد لمسرحية مسافر ليل مكاناً في قلب مسرح العبث ، ويؤكد – على المستوى النقدي – مكانتها الأدبية الرفيعة .

– على أن مسرح عبد الصبور قد ظفر من قبل بكثير من الدراسات النقدية ومن ثم يقللنا الدكتور نعم عطية في مقاله **« صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من المدارس »** إلى عدد من الدراسات التي تتعلق بمسرح صلاح ، فنعكس لدى اهتمام النقد بهذا المسرح ، ولكنها في الوقت نفسه – وهذا ما يعرضه علينا كاتب المقال – تطرح كثيراً من القضايا الفكرية المهمة ، كملاقة المسرح بالتراث ، وأساليب توظيفه أدبياً ، ودور الفكر في المسرح ، ودور المسرح في المجتمع . كما تطرح عدداً آخر من القضايا الفنية ، التي تتصل بوسائل التعبير ، وبخاصة حين يكون هذا المسرح شعرياً .

– وإذا تختمت مقالة الدكتور عطية عوَر الدراسات المسرحية ، تنتقل – على أمانة صلاح – إلى كتاباته النظرية ، التي يطرَح فيها فكره خارج نطاق الإبداع الأدبي . وتستهل الدكتور نبيلة إبراهيم جولة البحث في فكر صلاح كما تعرضه هذه الكتابات التي صفت حتى الآن في ثلاثة عشر كتاباً مطبوعاً ، سوى ما ينتظر الطبع .

وتتطلب دراسة المكتوبة بيلة من حقيقة أن البحث في شعر الشاعر لا بد أن يساند البحث في فكره ، ثقافة الشاعر دائما تنف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى تعتمدها هذه الدراسة . خاصة بكتابات صلاح . وهي أنه على الرغم من نوع هذه الكتابات فها تعرض له من موضوعات فإن هناك خططا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوضوح مع إحساسه بالانتماء إلى أرضه وعصره وإنسان عصره . فقد كان للأرض وللإنسان الذي يعيش عليها إيقاع قوي في نفسه ؛ وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه الأحاسيس هي التي وجهته إلى قراءة التراث . في الوقت الذي دعمت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب الأجنبية . ولم يكن اهتمام صلاح بدراسة جبل الرواد إلا بهدف الكشف - كما تقول الكاتبة - عن أثر احتلاط الثقافتين العربية والعربية وكياسهم الثقافي بصفة عامة . وفي نتائجهم الأدبي بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للقارئ العربي المعاصر إلى أي حد يمكن للمعصر والأديب العربي الأصل أن يفيد من كل الروافد . وربما كان هذا النحو من التفكير هو الذي دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه ، وعن رفاته من جيله . الذين ساروا على درب هؤلاء الرواد . كما دفعه إلى أن يقوم بحركة الأدب عند الشباب . ليقول في النهاية : إنه بدون الأصالة والمعاصرة لن يكون هناك فكر عربي متطور ، أو أدب عربي متطور .

- وسيلتنا حديث الدكتور نبيه إلى مقال الدكتور محمد مصطفى هدارية عن «صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة» .  
ويبدأ المقال باستعراض مرحلة الثلاثينات من هذا القرن . وكيف كان الصراع فيها على أشده . بين دعاة التغريب ودعاة المحافظة على التراث . مستشهدا ببعض كتابات سلامة موسى وطه حسين . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفا في قضية التراث والمعاصرة منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتونا بالرواد الأوائل الذي مدوا جسور الثقافة بينا وبين الغرب . وقد انتهى الأمر بعد الصبور - فها يرى الكاتب - إلى وحبو النماذج بين الثقافتين العربية الأصيلة والعربية المستحدثة . ولذلك فإنه في الوقت الذي يرى فيه أن الثقافة العربية السلفية لا تفي بمحاجات المعصر . يسخر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة العربية والاستعمار . إيماناً به بأن الثقافة تراث إنساني حي متجدد . ومن ثم فقد امتزجت في نفسه روافد الثقافتين امتزاجا عجيبا لكي تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه بهذا يتجاوز مرحلة الدعوات الحزينة المتطرفة . سواء للتراث أو للتغريب . إلى مرحلة البناء الثقافي المؤسس على رؤية إنسانية رحيمة .

- ومن هذه القضايا العامة في فكر صلاح ننقل الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في مقاله «نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور» إلى جانب محدد من هذا الفكر . والمقال محاولة لتقديم صورة للجانب النقدي من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعرفه أعينهم إلا شاعرا مجددا ، ومؤلفا مسرحيا قديرا . وقد تسلى له ذلك تنجيم آرائه التي تانتثر في كتبه ومقالاته في بناء متكامل ، يكاد يؤلف نظرية متميزة في نقد الشعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه . حتى تكون أكثر دلالة في التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن الموضع أن الشاعر قد صدر عن وعي نظري يعمل من آرائه في نقد الشعر نظرية منسقة ، تكشف عن عمق ثقافي خاص .

- ثم يطالعنا مقال الدكتور عزت قرني تحت عنوان «التزاوة الفكرية» صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث» .

ويبدأ الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمر الفكر . ذلك الاشتغال الذي ينبع عبد صلاح عبد الصبور من عدم اقتناعه بالحلول المقدمة لمشكلات مطروحة . فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة «الكلمة» و«فاعليتها» في «تغيير العالم» هي أول ما يفت عنده الكاتب في كتابات صلاح عبد الصبور النظرية . وصلة الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينهما . وتؤدي بذلك هذه النقطة إلى مناقشة خيارات صلاح عبد الصبور في ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة في الفكر المصري الحديث : أولاها الانتماء المصري ، أمو إسلامي أم عربي أم مصري ، وثانيها تبحث في طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، وثالثها تتصل بعلاقتنا بأوروبا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يتناول هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة ، كما عالجه أيضا من خلال منهج يبرر إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد في الكون ، ويعتمد على التوفيق - الذي اضطر إليه اضطراب أهل العصر واضطرار الضمير المصري كله - والرفيعة في الشمول ورد المتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصدق ، وهو ما يقصده الكاتب «بالزراعة الفكرية» ، رائده . فهو يجزم الحقيقة ، وهو منصّف لا يبالغ ، صريح ، وموضوعي . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالاثرائ ، والجسارة التي تؤدي غالبا إلى الكشف والجدّة .

- ومن الحديث عن التزاوة الفكرية ننقلنا اعتدال عثمان في دراستها «صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة» إلى التعرف على جهود صلاح عبد الصبور في سبيل تأصيل ثقافتنا . وهي جهود موزعة في ثلاث شعب : في الأولى انجذبت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافي في مصر . وتمحيص ما ساد من قيم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه معوق لمسيرة الحضارة . وفي الشعبة الثانية انجذبت جهوده إلى التراث العربي ، ومحاولة قراءته قراءة جديدة ، لإبراز ما ينطوي عليه من قيم ، وتقدير ما له قدرة على البقاء والفاعلية منها . أما في الشعبة الثالثة والأخيرة فقد انجذبت جهوده في إلى التراث العالمي وإلى الفكر المعاصر ، لاستحالة العناصر الصالحة منها للنمو في بيئتنا

الثقافية . ولعل الشاعر في كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق البيئة الثقافية القادرة على تلقى إبداعه الأدبي وتمثل أعاده المعنوية والحالية وهكذا تنقل بنا هذه الدراسة في إطار هذه الحلقة لكي تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه النظرية ، التي صمت سياحاته في هذه العوالم الفسيحة المختلفة ، راصدة لظاهرة أساسية في كل هذه الأفكار ، وهي أنها ترفض الدعوات المنطوقة . وتجاوز إرساء أسس متوازنة لثقافة حية متطورة . ترتكز على رؤية إنسانية شاملة .

– وأخيرا يقف بنا الأستاذ نصار عبد الله عند كتاب صلاح « حتى نقهر الموت » وهو يرى أن إيجاز صلاح في مجال الشعر والمسرح وتجديد العقل العربي بوجه عام هو في حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت ، لا الموت المادي بل الموت الروحي للأمة . ولحديث عن إبداع الأمة . وعن مكونات ثقافتها العقلية والروحية . يحقق ميلادا جديدا لروحها التي أخلت وتوقفت زمنا عن العطاء والتجدد .

ثم يلمح الكاتب فيعرض لأهم المحاور الفكرية التي تملط في هذا الكتاب . وفي مقدمتها فكرة التوارث بين رافدي الرمان والمكان . أو التنازع والواقع . أو التراث والمعاصرة . أو الانجذاب السلبي والانجذاب المستغرب . وقد حاول عبد الصبور في كتابه أن يتلمس توارثا مماثلا في الأدب والفن في مصر . يمكن عده مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت .

– ويهتئ ملف هذا العدد . ولكن مائدة صلاح تظل مفتوحة . فطالعنا في مستقبل الواقع الأدبي تجربة نقدية للقنوي مالملي دوجلاس . تتخذ فيها من مسرحية « ليلي والمجنون » لصلاح عبد الصبور نموذجًا تطبيقيا لمنهج التحليل التفسيري Intertextuality للنص الأدبي . الذي يقوم أساسا على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها . وتنتج أثر هذه العلاقة في النص كله . بعد التعرف على الأجزاء المتضمنة في نصها الأصلي . ثم على موقعها من النص الجديد . وقد تعاملت الدراسة مع المسرحية بوصفها نصا مكتوبا . قدمت في البداية وصفا لها . ثم كشفت عن العناصر التي استخدمها كاتب المسرحية بطريقة تفسيرية . وردتها إلى مصدرين في الأدب العربي هما مسرحية « مجنون ليلي » لشوقي ، والأغنية الشعبية المصرية . ومصدرين في الأدب الغربي هما فيسيتان . إحداهما ليجت والأخرى لالويوت . ولكنها تنبها منذ البداية إلى الشرط الأساسي الذي يجب توافره في النص المتضمن الذي يتم به التحليل ، وهو أن يكون له صدى ودور في الأفكار المحورية التي يتضمنها النص الجديد . وعلى هذا الأساس استعملت الباحثة بعض النصوص التي تبدل متضمنة في المسرحية . ولم تستبق إلا ما كان له انعكاس واضح في شبكة العلاقات التي تمثل سيج المسرحية الفكرية . وقد حددت الباحثة محورين فكريين أساسيين يستقيان هذه العلاقات ، هما فكرة الحب وفكرة الزمن ، وهما في الوقت نفسه فكرتان ترتبطان في المسرحية . وسيري القارئ كيف استطاعت الباحثة أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتضمنة في المسرحية بصير المسرحية من حيث هو كل . والدور الذي أدته في إبراز قضيتها المحوريين : الحب والزمن .

– ثم نطالعنا بعد ذلك ثلاث عشرة شهادة من معاصري صلاح ، الذين ارتبطوا به شخصيا ، أو بأبده ، أو بها معا ، وفيهم اشعراء والنقاد والفنانون التشكيليون والمخرجون المسرحيون وكتاب المسرح والكتاب الصحفيون ، كل مهم يكتب شهادته عن صلاح من زاوية رؤيته الخاصة . فضلا عن القيمة التاريخية لهذه الشهادة فإنها تدل على تنوع عالم صلاح وخصوصته وتشعبه في اهتمام طوائف مختلفة من الناس .

وماذا بعد ؟

هناك عرض لجوانب من أدب صلاح عبد الصبور في الكتابات الإنجليزية والكتابات الفرنسية ، وهناك عرض لرسائلين جامعتين تناولتا بعض أعمال صلاح عبد الصبور بالدراسة ، فضلا عن جيلوجرافيا تشتمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه . نرجو أن تكون مسعفة لكل الدارسين فيها بعد .



# تجربتي



## الشمس

صَاحِبُ عِبْدُ الصُّبُورِ



قلما تتاح الفرصة للشاعر في حياته المتعبة الملهمة أن يخلو إلى نفسه ، وهذه فرصة سانحة كي أحاول أن أحدثكم عن مسار تجربتي الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربي قديم العمر ، ولقد بناه قال الحافظ إن عمر الشعر العربي ، يسبق الإسلام بمجاولي قرنين من الزمان ، فعلى هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز ستة عشر قرنا ، أو ألفا وستة مئة سنة ، ومعنى هذا أيضا أن تراثا شعريا واسعا قد أبدع في هذه العصور المتلاحقة ، وأن هذا التراث الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومبج في تذوق الشعر وفهمه ، فالشاعر - فيما أرى - ينمو أساسا من التراث ، والشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه ، ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر .

ولست أزعم أن الشعر العربي الكلاسيكي - إذا نظرنا إلى الفترة التي امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري . وهي فترة ازدهار الشعر العربي - يعد شعرا مختلفا عن غيره من الشعر الكلاسيكي الذي أبدعته مختلف الأمم ، فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا في عصورها الأولى . كان مجال الشاعر العربي هو مجال المعلم والحطيب والمرشد ، بل أحيانا الفيلسوف والحكيم . ونحن نشأ الشعر العربي نشأ في بيئة صحراوية تتأثر فيها بعض المدن . وكان الشعري يلقى في المحافل ، حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقى في المحافل أن يكون جهوريا عالي النبرة ، محافظا على إيقاعات صوتية واضحة ، وموسيقى محكمة ، بحيث تشترك الأذن مع القلب والعقل في الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد على الرواية ، بمعنى أن المعرفة بشكل عام ، كانت تنتقل من جيل إلى جيل - مروية محكية ، ولو كان الشعر مطلقا لا أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف



عن شخصية التي ألقاها التقيد الإرسال في الحامسة الأمريكية بالقاهرة . في خريف ١٩٧٩ .

أن النقاد العرب الأقدمين - حين كانوا يفرغون تمييز قصيدة أو تعيبها - كانوا يعددون إلى إطلاق اسم قائلتها عليها . فيقال ميمية فلان أو بالية فلان أو غيره من الشراء . ذلك أن هذه القافية المتواترة في آخر البيت . فضلاً عن الإحكام الموسيقي الشديد في البيت . كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل . دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح - تاريخياً . أن رواية الشعر وتدوينه بدأ بعد أن استوى الشعر العربي وتوضحت معالمه وأشكاله الفنية . والموسيقية وما يتصل بها بالصورة الشعرية كل ذلك كان قد استقر في الجاهلية المتأخرة وفي صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضاً تدوين مجموعات الشعر الأولى . مثل المفضليات وغيرها . كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليداً متوارثاً من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموي وشعر العصر العباسي كان نسجاً على نفس المنوال . أو كان استعمالاً للنسج القيم الصوري والصوري التي استقرت في وجدان الإنسان العربي .

وفي عصور الخلافة الإسلامية والبلاطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزءاً كبيراً من مقلوته الشعرية إلى كتابة شعر الملح . الذي كان يلقى في البلاط . ويتوجه بطبيعة الحال إلى الأذن كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهازه ونسجه الموسيقي المحكم .

ولقد جددت حياة حديثة في الشرق العربي عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر في أواخر القرن الثامن عشر . وتوالت بعد ذلك لقاؤات عديدة بأوروبا . كان بعضها ثقافياً وبعضها عسكرياً وبعضها الآخر لقاء عقلياً بين عظمين من التفكير : الخط الأوروي الذي نشأ في ظل الثورة الصناعية وفي ظل الأفكار الحديثة التي غزت أوروبا في القرن الثامن عشر . وفي ظل النزعة الإنسانية ومحاولات تحكم العقل وغيرها من الأفكار التي عرفتها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد نشأ عن هذا الخط بنمط التفكير العربي الساكن الكلاسيكي . التقليد للقرن المذهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة ، لعل بعضها أضر بالإنسان العربي . إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية في معظم الأحيان . ولكن يجب أن نذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تشق طرقها إلى العقل والوجدان العربيين ؛ فليس كل لقاء بين حضارتين إحداها قوية متفوقة والثانية ضعيفة متقلبة - ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً ، بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير . خاصة في المجالات العقلية والفكرية . إذ أن الفكر قادر على النفاذ إلى عقول الآخرين . وهو إذ ينفذ . يثير لونا من التصدي والمقاومة . ثم محاولة تركيب أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوليدة .

ولو نظرنا في مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استنتجت ألواناً جديدة من التعبير الأدبي لم يعرفها التراث العربي . فهي قد استنتجت المسرح مثلا . فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربي في أواسط القرن التاسع عشر . وكان معظم هذا الإنتاج المسرحي ترجمة أو تحويراً لبعض المسرحيات الشائعة في ذلك الزمان في أوروبا . وبخاصة المسرح الشعري لراسين وكوري وشكسبير وموليير أيضاً في كثير من الأحيان .

واستنتجت الحساسية العربية كذلك فن الرواية . ويتبى ألا نفع هنا في الخلط ونقول إن الرواية عرفت عند العرب ، فالرواية التي عرفت عند العرب هي الورث أو الشبه بالملحمة في التاريخ الأدبي الأوروي . ولكن الرواية التي كتبت في أوروبا عندما نشأت الطبقة المتوسطة وانتشرت الصحف . وهي الرواية التي عرفناها في القرن الثامن عشر في أوروبا . تختلف عن الرواية الكلاسيكية ، التي نعلمها في التراث العربي . مثل سيرة عنترة بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير . التي يجدر بنا أن ندعوها سيراً . وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها في المجتمع العربي القديم .

ويجمل القول إن الرواية أيضاً قد استنتجت ثم أصبحت الفن الأدبي الأثير عن كثيرين من القراء - كما نجد الآن - رغم أنها ليست نبتاً غريباً أصيلاً . ومازال أملاً مفتوحاً لاستنبات ألوان أخرى من الفن الأدبي في بيئتنا العربية . نتيجة هذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس ، مثل السيناريو السينائي ، أو السيناريو التلفزيوني ، أو الدراما الإذاعية . أو غيرها من ألوان التعبير الفني والأدبي .

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير في مجال هذه الأنواع الأدبية ألا يتأثر الشعر أيضاً لقد تأثر الشعر كذلك ؛ بمعنى أن حساسية جديدة وحدثت عند الإنسان العربي . ولم يعد موروثه هو الموروث العربي الكلاسيكي فحسب ، بل امتدت دائرة



الموروث لتشمل ألواناً أخرى من الإبداع الأدبي وعن تعرف أن حركة الترجمة الشعرية اردهرت بشكل ما في ثلاثيات القرن العشرين . ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية في هذه الفترة . مثل مجلة أبولو أو غيرها من المجلات . يجد أن هناك كثيراً من الترجمات القصائد غرقت في زمامها . مثل ترجمة أشعار لامرتين . ولياى ألفريد دى موسيه . وبعض أشعار وردز ووث وكوليريدج . وبعض الأشعار الرومانتيكية الأخرى . وخاصة الإنجليزية والفرنسية .

أضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربى عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الأجنبى في لغته . ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره في موروثنا العربى الكلاسيكى . وهو دور المعلم والإنسان الناجح . وإلى حد ما صحى العصر .

وعندما نقرأ التفاضل لحرير والفردق والأخطل وهى - فيما أرى - الجانب الحى الجدير بالدراسة من التراث الشعرى العربى في عصر الأمويين . نجد أن التفاضل هى في ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء . ولكنها في جوهرها خلاف بين قسمين من العرب والخلاف يتجسد في هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءهم كما تهم الصحافة الحزبية في زماننا هذا . فهم يترشقون بالانتماءات . ويحاول كل منهم أن يدهش حجة الآخر ورايه . ولو نظرنا - أيضا - إلى شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموى لوجدنا الكيت والسيد الحميرى يمثلان الشيعة . والأخطل يمثل الدولة الحاكمة إهم جميعا يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث . وهذا الدور الذى كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذى نما الشاعر من خلاله . ولكن نظرا للظروف السياسية والاجتماعية التى عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لدوى الفصاحة - والشاعر بعامه إنسان فصيح - دور في هذه الحياة . وكان دورهم عادة هو دور المدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقها .

وقد أنتج الموروث العربى أيضا الشاعر الناجح . أعى الشاعر الذى يستطيع أن يتكسب بالشعر . وكان القدماء أحيانا يقولون إن شاعرا مثل العباس بن الأحنف - مثلا - في العصر العباسى شاعر محيد . إلا أنه يتقنه أنه لا يمدح وأنه لا يهجو . ومعنى ذلك أن حقلنا كبيرا من حقول الشعر لم يستطيع هذا الشاعر أن يطاه . وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بديوانهم . ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح المأجور . الذى لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريد جمهوره منه . فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالا . وأن الشاعر هو الذى يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريد هو منهم . الشاعر - إذن - صوت فني ذاتية في جمهوره . وهذه الحقيقة هى ما نستخلصه من قراءة التراث العربى جملة . برغم أن هناك - كما قلت - كثيراً من الشعراء العرب الذين غردوا - جزئيا أو كليا - على هذه القاعدة . وانصرفوا في الغناء إلى أنفسهم . مثل شعراء الغزل في العصر الأموى . أو بعض شعراء العصر العباسى . مثل العباس بن الأحنف أو أبى العلاء المعرى في أواخر العصر العباسى . أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى ذواتهم . وعنوا بالتعبير عن صوته الخاص . لا عن صوت المجموعة . لقد أضيف إلى الموروث العربى مورث جديد . يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانتيكية الأوروبية . وما ترجمه القفاد لولم هازلت . وما نشره ميخائيل نعيمة في كتابه المبكر « الغراب » . وما استطعن أن تعرف عليه من التراث الشعرى الأوروبى . وأنا هنا استعمل كلمة موروث بمعنى Tradition : وهو المعنى الذى أشار إليه ت . س . إليوت في حديثه عن الموروث والموجة الفردية . هذا الموروث لم يكن ليستيع الشاعر العربى من عروقه أو من جذوره . ولكنه كان جديرا بأن يثير حوارا بينه وبين الموروث الشعرى القديم .

إن هذا الموروث يقول . وبخاصة الموروث الرومانتيكى . إن الشاعر يعبر عن نفسه . عن حساسيته . عن نظرتة إلى عصره . عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية . وهذا ما نخرج به من قراءة الموروث النقدي الرومانتيكى . إذن لقد أعطى صورة أخرى للشاعر تختلف عن صورة الشاعر القديم . وهذه الصورة مجدها في الكتابات الشعرية العربية في ثلاثيات هذا القرن . مجدها عند إبراهيم ناجى وعند على محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة . فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب لمجدها عند إلياس أبو شيكه أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية . ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر . هذه الصورة الرومانتيكية هى صورة الإنسان الحزين . الإنسان الذى لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمانه . هى صورة الإنسان الذى يفرج إلى الخلاه لكى يتناهى نفسه أو يتأملها . هى صورة الإنسان عاكفا على نفسه . يريد أن يفهم أسرارها . هى صورة الإنسان المغمى متكلما لم يعد الإنسان إنسان جماعة - كما كان الشاعر العربى القديم - ولكنه الشاعر وقد أصبح إنسانا مفردا يتحدث بصوته الخاص .



وأعود إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلقي . وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر .

وقد ذكرت فيما سبق أن الجمهور في التراث العربي كان يتلقى صوت الشاعر عتمةً . وأنا عندما أتحدث إلى جماعة لا بد أن أرفع صوتي . وأن أجعل الكلامي معي وإيقاعاً ونبرة خاصة في الكلام . في حين أنني لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسي أو إلى صديق من خلصائي لا بد أن يكون صوتي هادئاً . إذ أنني أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أذنه وليس العكس . الشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن . ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرأها متمتماً أو بدون صوت . إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجمهور العالي للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه . هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذي يمس إليه . دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة .

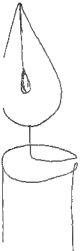
ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربي التي صدرت منذ الثلاثينيات من هذا القرن . وأرجوا أن تنم الدراسات التي تعتمد على الإحصاء هذا الجانب . أقول لو استعرضنا ما صدر في هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا - مثلاً - أن معظمها قد تحلل من القصيدة ذات القافية الموحدة . وعندى شاهد على ذلك في شعر علي محمود طه مثلاً .

فعل محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن ينظم قصيدة سياسية في غرض سياسي . كتجربة لزعم من الزعماء . أو التاريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد . ولكنه في قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب المربعات والمخمسات والمزدوج ومعنى هذا أن القافية تتغير في القصيدة . وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح - خلال عقد أو عقدين من الزمان وفي معظم ما يكتب عصرنا غروباً غير ملائم . وكان أيضاً مثيراً إلى سمعة من سمات ما نسميه بالشعر العربي الحديث . سمعة أخرى تظهر أيضاً في شعر علي محمود طه باعتباره في طليعة من مثقوا هذه الحركة . وهي القصور استعماله للأشعر الطويلة على القصائد التي يوجه بها إلى أغراض سياسية . أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه وينظم في أغراض أخرى فإنه يلجأ إلى الأشعر القصيرة . أو إلى مجزئات الأشعر . وما قلته عن علي محمود طه يصبح أن يقال عن إبراهيم ناجي وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين .

لقد وضع - إذن - اتجاهان . الاتجاه الأول يتمثل في استعمال محزومات الأشعر أو الأشعر القصيرة في الموسيقى الشعرية . والاتجاه الثاني هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو الخمسة لا القصيدة الموحدة . وكان ذلك كما قلت حلال الثلاثينيات والأربعينيات . قبل أن تنشأ حركة الشعر الحديث . ولا شك أن هذا الانزياح الشعري قد اتسع الآن . فبدلاً من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر . وبدلاً من البحر بكل إيقاعاته . الخافية أو السداسية . أصبح البحر رباعي الإيقاعات . وربما لم يكن كل هذا كافياً للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة . وهي التي تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم . وليس صوت إنسان يخاطب جماعة . ولذلك نشأت حركة الشعر العربي الحديث . ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة . لأنه لا يهيم في أي حركة شعرية « من بدأ » بقدر ما يهيم « من أعطى » في هذا الشكل الجديد .

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جداً . فإني بجانب شيبوب هناك على أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم . والحقيقة أنا لا أشغل نفسي بالسؤال عن متى كتب هذا الشكل . ولكن حدث أن جيلاً من الشعراء بملكون المقدرة الشعرية والنبيش الشعري كتبوا في هذا الشكل . بدءاً من أوائل الخمسينيات في العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربي . وأصبح هذا الشكل شكلاً متميزاً . خاضعاً - كذلك - لألوان كثيرة من التجديدات . كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعراء رؤية للنسجة . ولكل منهم طريقة في تركيب الصورة الشعرية . ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإنسان بالشعر . لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال بخته عنه . وهناك دائماً لكل شاعر تصور خاص للشعر ؛ وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقاً معيناً .

أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات . فالشعر هو صوت إنسان يتكلم . مستمعنا مختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية . لكي يكون صوته أصح وأقوى من صوت غيره من الناس . فهو يستمع بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والحيال . وكل هذه الأشياء متجمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلياته أن ينقل قدرأ من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منقطعة عليه إلى غيره من الناس . ولكن لا بد أن يكون للشاعر فديته أو وحدانيته . ولا بد أن يكون للشاعر صوته الخاص



واسمه له الخاص للغة . لأن اللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم ، فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس . ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة .

وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعي . وهي قضية طرحها عصرنا ، وأنا لا أريد أن أمضي في هذه القضية إلى غايتها ، فأنا أرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة . ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشاعر - أو الفن بشكل عام - ليس مسخر لأحد من الآفة في مجتمعاتنا . والآفة كثيرة - الدين والسلطة والوظيفة الاجتماعية أي المجتمع نفسه .

أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق . بل هي أقدم القضايا التي طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فأفلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمه التزاماً . إذ أنه يوصي بإخراج الشعراء من المدينة الفاضلة - إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأديان - عندما بدأت رسالتها - حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان . وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها . سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدسة أو عن طريق حوارها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية - مهما رفضت من أعلام - سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية ، أو أممية مثل الماركسية ، أو غيرها ، تحاول جميعها أن تذل الفن في نطاق رؤيتها الخاصة . وتتبركل ما يخالف هذه الرؤية فتأبصاراً . وأرى دارس فينا للتراث العربي يعلم أن الشعر الذي قيل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم . فلا نجد في الروايات فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً .

لقد أعاد سارتر طرح قضية الالتزام . وكان في طرحها مرتبطاً بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام . ونص على أن الالتزام للنزف فقط . على أساس أن الشعر في إنقياس ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر في الواقع . إن سارتر عندما طرح قضية الالتزام في فرنسا - بعد الحرب العالمية الثانية بهذا العنف - كان دافعه الأساسي هو تجريم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاونوا مع النازي في أثناء فترة الحرب ، وإبراء صفحة البعض الآخر - ممن التحقوا بالمقاومة . لكن بل يعني هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدراً كبيراً من المسئولية . ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولاً .

الشعر أيضاً في نوعي ، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير . وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى . التشريعية مثلاً ، أو الابتكار الهندسي أو العلمي . يعد محض خلط في مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر ينمو من داخل التراث الشعري ، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لبعده شاعراً . لذلك نجد أن كثيراً من القصاصات حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان نحبا جميعها . كان يكتب شاعر قصيدة مثلاً عما يجري في الشرق الأقصى . تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقاقهم ومعاناتهم ، أو أن يكتب شاعر آخر عن فرض المستعمرين على المستعمرين . إن هذه الأغراض لا تثير إطلاقاً عند القصيدة جيدة . بل لا يدخل في اعتبارنا على الإطلاق كقفاة أدب وكمثوق شعر . لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها ، وإنما يشفع للقصيدة ما تحققة في مجال التجربة الشعرية .

ويبقى أن تطرح سؤالاً هو . هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس التبع والضرر للإنسان . وهل نستطيع أن نقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبي نواس التي يتحدث فيها عن شذوذه الجنسي . أو أشعار بودلير التي يرسم فيها صورة مسرفة في قتلتها للجمال الأنثوي والجمال الكوني بشكل عام ؟ فهل أغبرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أننا نجحوا في القول إن هناك شعراً ضاراً . ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الحلقية أو غيرها ، فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس ، منطقة هيجت . تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء . وأن توفيق يساً . إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءتنا لتكون ما نسميه بالحساسية الإنسانية . وعندما يلتزم شمل التسنج الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتلقي . تتكون لديه رؤية بعينها . فقارئ التراث العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ في عالين متناقضين بل عالين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المنبج بالحياة . وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المشائم الكاره للحياة . ولكن كليهما ، في نهاية الأمر - يتجاوز مع الآخر دنايل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي نسميها بحساسية الإنسان . فلذا لا أجزم على القول إن هناك شعراً ضاراً بهذا المعنى .



أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعري والاقتراب من عالم الشعر. إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية. وإدراك العاني وفهم الإنسان. ويزعم بعض النقاد أن الطبيعة لا مبالية، ولا معنى لها، وأن الفن هو الذى يضى عليها المعنى، فالمبالاة لا تثير في أنفسنا ما تثير لوحة تصورها، وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعتنا بجمال العبارة إلى لوحة شاهدها في زمن مبكر.

إنى لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى، ولكنى أعترف أن قراءتي مثلا مسرحية عطيل لشكسبير جعلتني أقدر على فهم عاطفة الفكرة.

إذن فالعاني الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام.

الشعر أيضا لا يروج ما اصطلاح على تسميته بالفضائل، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم، وهي كلمة أعلى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولاً، فالفضائل صغيرة وزمنية، أما القيم فثابتة، عمى كونها أكثر رسوخاً في النفس من الفضائل. وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمها وظروفها. في حين تبعد القيمة عن هذا المفهوم. فالخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها. تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية. ولعل هذه القيم هي التي ترسخ في أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتراث الشعري والأدبي بشكل عام. أما أنا. ابن العالم المعاصر. فأجعل هذه القيم في الصدق والحرية والعدالة.

إن للشاعر دوراً أخلاقياً. وكذلك فإن لكل الفنون غاية أخلاقية بالمرى الأشمل للأخلاق، فلا تقاس الأخلاق هنا عقياس الحظوظ والصواب. بل عقياس الجمال والقيم. بحيث يصبح الكذب قبيحاً والصدق جميلاً، ويصاحب رقى الحاسة الجمالية رقى مماثل في الحاسة الأخلاقية. والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدور صدق الشاعر فيها مع نفسه، حتى لو لم تنطق معه في موقفه الأخلاقي، إذ أن تعبير الشاعر عن أذانيته في صدقه مع نفسه يرسخ في أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس. وليس رذيلة الفعل اللا أخلاقي الذي يتحدث عنه.

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية. إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب. كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية، يجتهد ويبتعد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء. وهذا الفتح ليس إلا تنزلاً من الله.

كذلك تقرب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منها الأسماك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء. بغض النظر عن طواهرها. إن التشابه في واقع الأمر كبير جداً. وفي اعتقادي أن الأدباء في مجاليها الكبرى هي التصوف، ذلك لأن الدين إذا قصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية. دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة. أصبح لونا من ضبط الساروك الإنساني. لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو السكينة. وهذه المرحلة هي ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والمهندوس. وقد رأيت منهم الكثير. وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا.

وإذا كان في النهاية أن أعتقد عن إضافتي الخاصة إلى الشعر العربي فإني أؤثر أن أثرك هذا للنقاد، ولكنى أستطيع أن أشهد ملاحي في عشرات الشعراء الشبان. وهذا قد لا يرضى كما قد يتباخر لبعض الناس؛ فأنا أحب من يعلى أن يقرؤوا مفتشين عن عيوى، وأن يحاولوا أن يتجاوزوا أنا وجبلى.

لكنى أعتقد أنى أضلست في مراحل مختلفة بضعة أشياء: أولاً هو اصطناع شجة الحديث الشخصي الحميم في القصيدة الشعرية، على عو أعتقد القصيدة العربية كثيراً من خطايئها الزائفة. وثانياً إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفني، بحيث يخرج قارئ الكلاسيكي لمسرحيتي الأولى «مأساة الحلاج». وكانت تعتمد على فكرة «سقطلة البطل» الإغريقية. وبعد ذلك تعددت في الاتجاهات. ففى «ليل والنحو» كان جزء من التجربة لغوياً، وكان السؤال الفني في المسرحية هو كيف نستطيع أن نروى الشعر لأشور الحياة اليومية. وفى «بعد أن يموت الملك». ومن قبلها «الأميرة تنتظر». لجأت إلى عالم الأساطير، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير. بل بمعنى خلق أسطورة جديدة. ولعل عبرت في مسرحيتي، وبخاصة «مأساة الحلاج». عن الإيمان العظيم الذى بقى في نفايا لا شوبه شائبة. وهو الإيمان بالكلمة.

# صلى الله عليه وسلم عبد الصبور

## و أصوات العصر

□ شكرى محمد عياد

في تلك السن التي يضح فيها الأهل من شقاوة ابهم . ويهدون ارتياحاً عندما يسرح البيت من شره . لولا خوفهم - إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة الرية - أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صدام إذا بق محبوساً بين جدرانهم . في تلك السن يوجد أطفال يفرعون الآباء هدهدهم ونزعهم الشريرة إلى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متوارياً في ركن مهمل من البيت وفي يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذي لا حيلة له في دفعه . ارتبك بين الحجل والقلق والسخط . ودعا الله في سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبي المسكين سبيل - في أغلب الظن - مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات البعيدة التي يسميها من خلال الكتب . ولعله أن يصبح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح - دون أن يدري - باب تلك الحجر المحرمة التي نحدثنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يعيب في ذلك العالم السحري ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظاً بالمتاح في جيبه . يردد بينه وبين العالم الموهود . لا يسترى لذة الحلم . ولا تطيب نفسه بملاسة الواقع . فهو يبها في أمر أشد من الندم . إنه في عذاب دائم .

وفاته (مشارف المحسنين) . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءته الواسعة في النقد والأدب العالمين في عدد من الكتب : «ماذا يعني مهم للتاريخ» . «أصوات العصر» . «قراءة جديدة في شعرنا القديم» . «وتبيل الكلمة» . «مدينة المشق والحكمة» . غير أني لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور . وإنه لجدير بدراسة مستقلة - إنما أريد أن أساير الصبي ابن العاشرة . الذي كان يبيكي مع مجذولين وسراو دي بجرالك . في حوار الذي لم ينقطع مع أصوات العصر من لدن شب إلى أن مات .

فقد أثم صلاح عبد الصبور - كما أثم العقاد من قبل - بأنه «حكاك» يردد ما يقرأ من كلام الغربيين . بل كانت النجدة التي رمى بها صلاح أشنع . فقد رمى العقاد بأنه ناقل معلومات . يعرب ما في دوائر المعارف الإنجليزية . أما صلاح فكانت نيمته أنه يفرض على الشعر غرض حساسية الغربيين - أي أنه لم يعرب بعض المعلومات . ولكن حاول أن يقرب روح الشعر العربي نفسه .

أما إذا غي الفنى أشواقه الماتمة . وآماله الضالمة . ومثله المنهارة . فسيدخل في تجربة أخرى أشد غرابة . فقد أصبح هو نفسه «كلاماً» . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته في المرآة . وكما يخطر له خاطر أشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الحيال : من هذا ؟ من هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأثني أو المفلطح ؟ - يطر إلى شعره أو نثره بجزج من الدهشة والإكثار . ولكنه لا يهم نفسه بالجنون . لأن هنا حقيقة لا شك فيها . وهي أن هذا الشيء الذي يسميه قصيدة أو قصة أو تنجيد . أو لا يعرف كيف يسميه . شيء له كيان مستقل عن كيان . وهنا يصبح ناقداً لنفسه . كما تتغير طريقته في القراءة . فيصبح قارئاً ناقداً . ومن النقد - التأمل فيما يقرأ - ينتقل بسهولة إلى التأمل في الحياة والأحياء . فرمى داعب الفلسفة . وربما سماه الناس فيلسوفاً .

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرتحتين من حياته . فيه حدثنا به من «حياتي في الشعر» . وفي تقديمه للقصة التي اختارها ليلى محمود طه . ثم في المقالات التي نشرها في مجلة «الدوحة» القطرية سنة



لتقافة على الأدب والفكر - بل ضم إليها الفن التشكيلي أيضاً . وأعجب الفن أنه اعتمد فيه على زياراته للمتاحف العالية . على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

إن الحوار يتم غالباً بين شخصين - ووجود ثالث هو أمر مريب في الفن والفكر كما هو في الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يلي كاتبه أو شاعره على أفراد . يقول في تذليل مسرحيته « مسافر ليل » :

«هذه خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم (يوجين أونسكو) في مسرحية الكراسي . حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري . وماكاد العرض ينتهي حتى كنت قد نويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم . وسعيت إليه من خلال معظم أعماله . وكنت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمت أونسكو كان من أجل الاكتشافات التي عرفتها في حياتي . وأضفته إلى ذخائري كما أضفت شكسبير وأباً العلماء المعري وتشيكوف من قبل . ولست أعني بالاكتشاف أني كشفت سرا . ولكني أعني أني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص . واستطعت أن أقرب منهم بحيث بدا في مهم جانب عرفته بنفسى وآثرته دون أن أستهدى بمحبت النقاد والمبشرين . لقد حدثوني حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعهم العظيم »

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأرقام والصفات . فقد كانت بالضرورة علاقات مختصرة . ولم يكن يسبدها في اختياراته إلا بذلك الصوت العميق في داخله . ربما كان ذلك لصوت كامنا في نفس الصبي ابن العاشرة . الذي طالما هرب إلى ركن من الدار الريفية ليكني مع أبطال المغلوطي . وربما كانت في أعناق ذلك الصوت الطفل وراصب كثيرة من القرون الحالية . بعضها يصله بتجارب قومه . وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل . الغفل . كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيراً عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات . وكان من الممكن أن تتلف أوتاراه إن لم تتمعه القراءة المستمرة بالصقل والتهذيب . بعبارة أخرى : إن « التشكيل » الذي عي به شاعرنا . ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئاً يتعلق بالصفة الشعرية وحدها . لا بد أن يتناول صمم الفكر أيضاً . ونحن لا نسبق بهذا الحكم . ولكنها نقترعه ابتداء . لأنه يمثل خطا الحو الطبيعي لدى كل قارئ دكي . ويبين نستقرئ المؤثرات الفكرية المختلفة التي تعرض لصلاح عبد الصبور . تمتعها في ضوء هذا الغرض . فإن وجدناها لديه مشكلة مناسبة الأجزاء . لم معرض شيبة بأصولها . فهو ناقل لاحظ له من أصالة . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية في نسج واحد . بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت . بل اختلاط أو تناقض أحيانا . فهو شاعر مفكر . وهو قبل ذلك : شاعر أصيل .

لُ يدك الصبي الرقيق يخرج من بيضة المغلوطي حتى دفع في أسر

وليس «غرض من هذا مقال دفاعا ولا جدالا . ولكنه يرمي إلى تقديم مستقراً متكامل المادة هذه المداعوى . وعلى القارئ - بعد - أن يستخرج الحقيقة نفسه

لم تكن الصورة التي قدمها في صدر هذا الحديث - صورة الصبي العاكف على قراءاته الساذجة - مجرد إضافة قصصية لتحلية المقال . ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذي يشعر به الكاتب الأصل - منذ تفتح وعيه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان قريبا بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور . وأرجو أن يسمح لي القارئ بأن أورد هنا نقطة من ذكرياتي الشخصية عنه : في إحدى أمسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموماً يسئله - كما دته - بالضحكة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلدته جاء إلى القاهرة منذ أيام يعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض عرض عييت . وأن أيامه في الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق كان رجلاً من أصحاب الحرف - لا أذكر الآن حرفه بالضبط - بيوى الأدب . وأنه أُرشد صلاحاً في قراءاته الأولى . ويحيل إلى الآن - وما أدري إن كان حقيقة أحرزها ما شاعرنا أم قلنا ظننته - أنه المتسول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبي وأبي العلاء . فقد كانت العلاقات الشخصية غالباً ما تجر عند صلاح علاقات - ولا أقول قراءات - أدبية . هكذا عرفه بدر الدين بإيلوت . وعرفه عبد الغفار مكاوي برلكه . وعرفته «صديقه كريمة» - كما يقول - بينس وأودون . كما قدمت «صديقه كريمة» أخرى إلى عالم الروائي الأمريكي ولم فركس .

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريداً في مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه - حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امرأة طيبة) من أهل المدينة . ولعل صلاحاً - في صدقه ووداعته - لم يكن ليخشي أن يرمي بهذه التهمة قدر خشيت من تهمة أخرى هي في رأيه قاصمة المظهر وهابية الوجود . تهمة الكذب . أما الحقيقة فهي . أنه كان طامعاً حريصاً على ألا يفوته شيء . محباً عميق الحب للحياة . يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء . ومن ثم فهو شخص الأشياء كما يشيئ الأشخاص بطريقة ثقافية - على ما يبدو - ثابتة في أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح في حياته . مفكراً أو إنساناً . أصبح شيئاً له قيمة معينة في هذه الحياة . يفتح عهداً أو يطوى عهداً . وكذلك كان لكل موجود من موجودات الطبيعة . أو مخلوق من مخلوقات الإنسان . وجود شخصي . أعطى أمثلة قليلة . قصيدة « الشمس والمرأة » في ديوانه « تأملات في زمن جريح » . قصيدة « أغنية للفاهرة » في « أحلام الفارس القديم » . وصفه النثرى للمدن الأمريكية - مع أنه أقرب إلى الريورناج الصحفى - في مقالته « سياحة ثقافية في أمريكا » . ( وثقي الكلمة ) .

وقد انطلق صلاح في معظم « سياحاته الثقافية » معتمداً على نفسه . كالسائح الغريب الذي يسير وحده مستكشفاً في مدينة يعلم أنها استكشفت قبله ملايين المرات أو بلالها . ولم يقتصر في هذه السياحات

ولست أنا الحكيم وهين محبه بلا أرب  
لأنى لو تحدثت بمجسّى قضيت من سغب  
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر محض النيل  
يناغيه مغنيه  
ومعلقة من الذهب الصريح تظل من فيه .

بل إنه فى إحدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد »  
لصورة الشاعر التبي : صورة القط الأليف المفقود :

وستجلس فى الركن الثانى قطّين أليفين  
مقرورين  
تنحس ما أقيت أيام الذلل على وجهي المكسود  
وعلى عينيك من الألم المملود .  
وصورة الفزع الودود :

«ماذا يبب العريان إلى العريان  
إلا الكلمة  
والجلسة فى الركن الثانى .. قرمين وودوين  
صغرا صغرا .. حتى ذقا  
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المفل ؟  
(يا ليلى يا ليلى يا ليلى الأوحى)»

ويبدو أن صورة « البطل الضد » قد أعجبته . ولاسيما أنه رآها  
لدى كاتب عربى معاصر . «اكتشفه » كما اكتشف غيره . وقال عنه فيها  
بعد إنه كان «سباقاً » إلى خلق هذا النموذج الذى شاع فى الرواية  
الحديثة . وهو إبراهيم عبد القادر المازنى . ولم يزل هذا «البطل الضد »  
يرواح شاعراً ويغاديه حتى سرى فى دمه وخامر روحه . ولعل التناقض  
لكثير فى تجربته النفسية - تناقض صاغ منه فنه الرائع المر - هو أنه ظل  
موزع القلب والروح بين السورمان والبطل العدمى .

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى المادية الجدلية أولاً . ثم إلى  
الوجودية (التي تدبّر بالكثير لعلها الأول نيتشه ) . ورست به أخيراً عند  
لا أدريه البعث . ولكن العجيب أنه فى أثناء هذه التحولات كلها كان  
يقنّد بالمصفوفة . ويحاول أن يتعلم من البوّه . وكان الأولون يمثلون  
إنجائية الروح . والثاني يمثل إنجائية العقل . فكلاهما يعبر - بطريقة -  
عن إيمان بالخلق . فى حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية  
والانفاس فى التاريخ . وهو طريق يمكن أن يؤدى بسهولة إلى الوجودية  
(وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصري  
عبد الصبور - اقرأ مثلاً «تجربتي الشعرية » لعبد الوهاب البياتى ) . ولم  
تكن فلسفة البعث أو اللا مقبول فى حقيقة أمرها إلا إيماناً فى النسبية .  
ووصولاً بها إلى حالها الحديثة .

إن بهم عبد الصبور التفانى الذى عرف عنه ونفست به كتاباته .  
ثم يكن ترقاً أو زينة أو تعالياً على الخلق . ولكنه كان يعنى أن نعمة أسئلة  
تحريره . وأنه كان يتنوع مختلف الآفاق بنشأ عن جواب طأ . وبما أنه لم  
يتنقذ قط إلى جواب مربع . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . أما طبيعة  
هذه الأسئلة فقد يظن . للوهلة الأولى . أنها كانت ميتافيزيقية خالصة .

حينئذ كان تأثيرها الفكرى فى عصرها وقومها أعظم بكثير من تأثيرها  
اللقى . أما أولها فهو اللبائى جبران . الذى لم يكن ترحمه على البلاغة  
التقليدية إلا جزءاً من ترحمه على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية .  
يقول صلاح إنه قرأ له «الأجنحة المتكسرة » و «الأرواح المتردة » .

ولعله . حين يلقى مع سلمى كرامة وحبيبها كما كان يلقى مع أبطال  
المثعلوى . أعجب بشجاعتها أيضاً . ولعل قصة «خليل الكافر » قد  
بعثت فى نفسه شيئاً من البرد لا الإشفاق فحسب . وقاده جبران إلى  
نيتشه . وهو بعد مراهق فى الخامسة عشرة . فقرأ «هكذا تكلم  
زرادشت » فى ترجمة فليكس فارس . ولابد أن تأثر هذا الكتاب  
العاصف لازمه زمناً طويلاً . ولعله لم يزلها قط . وتستطيع أن تعد  
قصائد فى ديوانيه الأولين . «الناس فى بلادى » و «أقول لكم » ألقى  
عليها زرادشت ظل الكتيّف («الناس فى بلادى » . «الملك لك » .  
«الحرية والموت ») . ويتحدث صلاح فى سيرته الأدبية «حياتى فى  
الشعر » حديثاً ملؤه الإعجاب عن نيتشه وكتابه «هكذا تكلم  
زرادشت » . وينقل فقرات من مقدمة ترجمة إنجليزية حديثة هذا  
الكتاب . بدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبهة الروحية للنازية  
والعنصرية . ويعقب عليها بعمله حرية أن يتعلم منها الكثيرون درساً فى  
أدب الكتابة : «هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة . التي سعدت  
بها كما يسعد الإنسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان . قال ما  
لم يستطع أن يقله . مزوداً بأسانيد القانون » . والحق أن صلاحاً قلنا نقل  
آراء دارس أو ناقد . فهو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذى «اكتشفه »  
وأحبه فى كتابه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة إلى كلمة دارس  
المنفعة . أما الجانب الذى اكتشفه فى نيتشه فقد ظهر فى تلك القصائد  
أدب ذكراها . ولعل الأهم أنه تسرب فى نسيج شعره . فى تلك  
سخرية المرة التي ظلت تزداد لعلنا خلال دواويله ومسرحياته .

م يستطع زرادشت أن يتعاشى بسلام مع الإيمان الساذج فى قلب  
العصى الرقيق الذى حاول ذات مرة أن يصل إلى حالة من الوجد الصوفى  
عن طريق الإفراط فى العبادة . فقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة  
على الأكل . عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حلواً بعيداً الأذهان  
أعانى «طاهره » فى «جيتنالى » . هى قصيدة «أعنية ولاه » . وقصيدة  
أخرى لعل لا أعطى ميمها حين أقول إنها تعبر عن الأسى لفقد ذلك  
الإيمان هى «الإله الصغير » . على أن الشاعر - ربما تبعاً لنصيحة  
زرادشت - لم يستطع أن يتصور نفسه سورماناً أو فى طريقه لأن يكونه .  
ربما كانت «أقول لكم » صدق «لوزادشت » نيتشه أو «هى » جبران .  
ولكها صدق ضعيف . ولا نأخذ هنا عن قيمتها الشعرية . بل عن  
بوت من تنفقه بوحى به العمون . إذ يشير إلى العبارة التي ترددها الأناجيل  
«الحق أقول لكم » . وفى القصيدة . عد ذلك . لغات من سيرة السيد  
المسيح . ولكن الشاعر يقول فى المقطع الأول منها :

«وأعلم أنكم كرامة  
وأنكم ستخفرون فى التقصير... ما كنت أبا العليّ  
ولم أوهب كهذا الفارس العليّ أن أقتصر المعنى

لم يسل لي من سعي الحاسر إلا الشعر  
كلمات الشعر  
عاشت لهدمى  
لأفر إليها من صخب الأيام المضي  
إن نجف فجوة إلال لا إلال  
أو نعن... ليا فرحى غرد! يا نعمة أيامى عودى  
يا فوزة!  
يا أصحائى! يا أحبائى!  
حيوا مولاي الشعر  
سلمت لي - من عفى أيامى - الكلمات .  
(«غنية خضره»)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية «حياتي في الشعر» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التي تحملها العبارة لغويا ونحويا) .  
وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «إيمانه الشعري» - إن صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح . ويعرض كل يوم لامتحان صبر ، ومن هنا أخذت صورة «البطل الفدح» (الفارس المزمج - المنفى المأجور - المحتال) تنمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر النقي) . التي لم تزل تتضال . وإذا جاز أن نصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» في سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلته المستمرة ، من الماركسية إلى الوجودية إلى العيشية ، كانت هي «التغيرات» التي دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعومات من الخارج . وسرى - في الأقسام التالية من المقال - أن عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعومات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فاذ عادت الأزمة إلى الظهور في شكل جديد بحث عن دعامة أخرى . جذ تشبيه نسوق للعناصر الثابتة والمتغيرة في تكوينه الفكري ، وربما سافنا إليه كلمة «الثوابت» ؛ فلكي نلقى المعاني غير المقصودة في هذا التشبيه نسوق تشبيهاً آخر مختلفاً : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التي يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه «التغيرات» كان كالأزاد الذي يتزود به في كل مرحلة .

### - ٣ -

كانت المرحلة الأولى هي المرحلة الماركسية . وقد بدأها عبد الصبور قبيل ترجمه (١٩٥١) ، ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول «الفاص في بلادى» (١٩٥٧) ، وأخذت في القصور بين هذا الديوان وديوانه الثاني «أقول لكم» (١٩٦٩) ، ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما بقي من ذكريات علاقة غائرة . ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «المثقفين اليساريين» وأكادهم ، في ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من «الثقافة» ، بل كانت «الثقافة» في قاموسهم سبة . ومازلت أذكر قول واحد من زعمائهم عن أحد الناس . وقد أراد أن يلمه : «إنه مثقف بكل عيوب المثقفين» . وقد رد عبد الصبور هذه النعمة في تصديده «السلام» :

تدور كلها حول ألقاب الميثاقية الأبدية : الله والكون والإنسان . وهذا وهم يُلصق بكثير من الآثار الأدبية ، والفكرية . وواقع الحال أن الإنسان - ولو كان شاعراً أو فيلسوفاً - لا يُترك أبداً هادئ البال يفكر في سر وجوده على هذا الكوكب . ولكن الأسئلة التي تتلظى في كيانه تنبع دائماً من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أشق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقاً ودقيقاً واحداً . وأوغل من ذلك في الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المتهترئ البالي (إليوت بالذات) ، وكأن شرقنا العربي قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا أوانه - في الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . وإذا كان صوت شاعرنا في التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور يزال سرن مثقف مصري في النصف الثاني من القرن العشرين . وأظن أن قراءه من الإنجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم إن عبد الصبور اختار أن يحمر من المصطلح الشعري القديم (بصير بصر اليب) ليستمد من ثراث ثقافي أوسع ، أو جهد في توسيع إطاره الشعري (بصير مصطلح سوييف) بحيث دخلت في معانيه معان طرقتها الشعراء الغربيون . وليس من السعير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن ينحصر عدداً قليلاً أو كثيراً من هذه الملاحظات ، على طريقة نقادنا القدماء في إحصاء السرفات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن أن يؤدي إلى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى . وسبني أن أشير في هذا المقام إلى البحث المثقن الذي نشر في العدد الماضي (فصول ٤ ، يولييه ١٩٨١) عن «أثر ت. س. إليوت في الألب العري الحديث» ، فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على أن يبين ، في ثانيا إحصائه للموافقات عند صلاح عبد الصبور وغيره ، إلى أن التقاطت نتب المعاني - أو اختطفتها - من هنا وهناك يفسد الشعر ، وأن الأثر المعتبر في النقد هو مالمس الحساسية الشعرية . لي نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور .

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير في جدوى مثل هذا التعبير (كما أشار الكاتب في ختام مقاله) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير إلى موقعه في مقامرة الشاعر كلها . والمقال الحاضر يلزم - قاصداً - جانباً واحداً من هذه المقامرة . وهو الجانب الثقافي . مكتفياً بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحوية التي عاش صلاح عبد الصبور ومات وهو صراع معها . ومن ثم يمكن أن يعد مدخلا مناسباً لدراسة أدبه . وليس أكثر من ذلك . وإذا كانت روحانية المتصوفين المسلمين وعقلانية إليوت العمية (ومن خلالها كالي الكلاسيكية الجديدة) مضاعفاً إليها الشئ الكثير من تعاليم نيتشه (ولاسيما عقيدة السوربرمان وعقيدة نجلد الحلق) قد اجتذبت الشاعر في صباه ومطلع شبابه . ولازمته إلى آخر عمره . دون أن تقدم له مخرجاً من المأزق الذي يعيشه المثقف العربي في هذا العصر . فقد انفتحت - على الأقل - في أيها جعلت «الشعر هو قدره وخلاصه :

«أنا مصلوب وأحب صليبي  
وحملت عن الناس الأحران  
في حب إلي مكدورب

وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت  
ويظل يسعد . والحياة بحث في عينيه . إنسان يموت  
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق  
وجه الطريق إلى السلام .

ورفاق طيبون  
ربما لا يملك الواحد منهم حشو قم  
ومجرون على الدنيا خفافا كالنسم  
ووديعين كافراخ حامة  
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد  
عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد

فرمكا كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذي يتحدث عن رفاق  
بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو قم) يشرون بعالم جديد  
(يولد في العتمة) . ولكن لاشك أن التزعة البورجوازية الروميكية  
للمسبة في أعماقه هي التي جعلته يصور هؤلاء الرفاق «خفافا كالنسم» .  
وهو وديعين كافراخ حامة» . بدلاً من تصويرهم أبطالاً إنجائين . ومن  
الملاحظ المكررة أنه ضمن هذه القصيدة يبين يقول بلور الديب إنه  
أخذها «بنصها تقريباً» من إليوت (يشير إلى هذين السطرين في «أغنية  
حب الفرد ج. ج. بروفوك» :

إني لست الأمير هلمت . ولا يناسبني أن أكونه  
إني نبيل في حاشيته - واحد يرفع  
ليكر الموكب .....

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيها تصرفاً غير قليل) مسترشاً  
بذلك تراث إليوت الشعري . ولكن كان يجب التنبيه أيضاً إلى أن قصيدة  
إليوت نفسها لا تستلزم على سبيل التضمين بل على سبيل المناقضة .  
معروف أن قصيدة إليوت تصور حياً تافها متحجراً ، ينتمى إلى طبقة  
أرستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير  
يتحرق شوقاً إلى العدالة . ويضحى من أجلها بكل شيء حتى نور عينيه .  
لقد حاول الشاعر الشاب الطبيب القلب في هذه القصيدة وغيرها (ولا  
يسع المقام هنا للإتيار من الأمثلة) أن يترجم القولة النقدية المهمة  
«إليوت فنان عظيم ولكنه مفكروحي» إلى عمل - فاستعار قوائمه الفنية  
المتقدمة وملاًها بمضمون تقدمي . لم يكن هناك ما هو أكثر منطقية من  
هذا . ولا أدري : أي الأمانة التي عرفت عنه ما جعله يأتي بهذا الثقل  
الواضح بالنسبة لأي إنسان قرأ إليوت ولو مرجحاً ، حتى يدل على منابع  
فه . أم حساسة الفنية - حتى ولو كانت غير واعية . فقد أثبت في هذا  
الديوان نفسه أنه فنان أصيل قادر على أن يمتح من أغوار تجربته وفطرته  
وحدهما . وحسبه قصيدتنا «طفل» و «ولاء» - هدته إلى أن تقل سطرى  
إليوت إلى سياق مضاد لسياقه الأصلي يكسب القصيدة الجديدة طابع  
التقيضة ومداها لللاذ ؟ قد يكون هذا أو ذاك . أما افراض أنه تورط  
في اقتباس خاطئ . طمعا أن يوسع باستاس الثقافة (كما زعم بعض  
النفاد) فهاهم لا مسوغ له .

ومرة أخرى لاحظ أنه لا بلور الديب ولا لويس عوض تنبأ إلى  
مغزى هذه المحاولة . وافترض أن ذلك راجع إلى أنها أعفها أعفها عن  
التناقض الذي وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر ذاتيه في القلب  
الايديولوجي . ولعله من الظن أن أحاسنها هي هذا الإهمال وأنا أنظر إلى  
الديوان من وراء ربع قرن تقريباً . في حين أنها كانت يكتبان عنه وقت

ولاشك أن كلمة «السلام» التي ردها عبد الصبور في هذه  
القصيدة وغيرها من قصائد الديوان . قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا  
حسناً لدى مثققي اليسار . الذين كانوا - في ذلك الوقت - قادرين على  
أن يفرضوا على خواء الحركة الثقافية معايير جديدة منسوبة على عجل .  
تربط الأدب بالصراع الطبقي والكفاح السياسي . وتذوب غراماً في  
الطبقات الشعبية . وتعلن البورجوازية ولاسيما الصغيرة . التي كانوا  
جميعاً من أبنائها . عدا أفراداً ينتمون إلى الطبقات الغنية التي أخذت  
تشر بتزعزع مركزها منذ أواخر الأربعينيات . ولعلنا لا نزيد عن الصواب  
إذا قلنا إن فريقاً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية -  
ظاهرة الغرور على سلطة الأب . التي تأخذ عند بعضهم صورة أشد  
ابتدالا . تذكرونا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها  
ظاهرة سياسية . وإن كان من المسلم به أنهم شعروا - أكثر من سائر  
الطبقات - بوطاة الظروف الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية .  
ولكن الديوان استطاع أيضاً أن يظفر بإعجاب مثقف حقيق قلباً يمتح  
بإعجابه لشيء . وهو بلور الديب الذي كتب مقدمة للديوان عامرة  
بالأفكار . وكان هو صاحب الأشعار السريالية الغامضة التي نسبها عبد  
الصبور (سهوا بالطبع) إلى محمود أمين العالم . كما كان أول من عرف  
عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على  
رأس الأنعام التي تنطق في أروقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية -  
كما تطلق الرق . ويظهر منها أن تطلق شياطين الشر والتفند . بدون  
حاجة إلى أي جهد آخر . وكان شاعراً قد أفاد حقاً من قراءته لإليوت  
وغيره من الشعراء الإنجليز . وقد أقر له لويس عوض بإتقان فن  
«البالاد» أو القصة الشعرية . كما أشار بلور الديب - في مقدمته - إلى أن  
اعناد الشاعر للمصطلح الشعري الجديد (يعني به - غالباً - قالب الشعر  
الحرف) قد أتاح له أن يتعرف من تراث الشعر الأوربي . ولكن لا بلور  
الديب ولا لويس عوض أشارا إلى القالب المرسوم لبيات كثير من  
القصائد . وهو يشبه النموذج الذي أوردناه : فهاهم أن يكون فضح  
للبورجوازية المجرمة وتقادم المثقفة وإما أن يكون تبشيراً بقد أفضل .

على أن رضى مثققي اليسار لم يكن ليديم طويلاً . لقد كان في  
وسعمهم أن يتجاوزوا عن إعجاب الشاعر الشاب بإليوت . ومحاولة أن  
يقبض منه بعض أسرار الصناعة الشعرية . إذ إهم كانوا قد أصدروا  
حكماً على الشاعر الإنجليزي اعطاماً إليه وفرغوا منه . وهو أنه فنان عظيم  
وإن كان مفكراً رجحياً . أما الذي لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل  
شاعراً الراسخ إلى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة - في  
فلسفهم النقدية المرتجلة - علامة لا تغفل على ميل الشاعر البورجوازية  
لندنية . ومع أن شاعرنا - كما سبقت الإشارة - كان يخيم بعض قصائده  
بمحنت متفائلة فهاهم لم تكن - بالفيض - نغمت نصائية . هل كان  
يرسيهم - مثلاً - قوله في ختام قصيدته «نحن» :

أقل تحفظاً في الانتماء إليها . ولكنه في كتابه ذلك أعين أن « الفنان الثوري خالق الثورة وصانها . والسياسي الخرف لصها وفانها » . وهذا هؤلاء السياسيين الخرفين هزأ غير قليل . وفي تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور - للمرة الأولى - الاسم الذي رددته كثيراً بعد ذلك . « قبيلة الشعراء » . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان ينسب لشعر أكثر من حبه لنفسه - من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر أو ديوان إلا واحة عليه حنوا لا أثر فيه للمعرة التي من أجلها قيل إن المعاصرة حجاب . وقد أتيت أن أشترك معه في ندوة أخرى عن ديوان لأدونيس . فبدا وكأنه لا يجد كلاماً كافياً للشأن على منحي أدونيس في استعمال اللغة . مع أنه يحالف لمنحي عبد الصبور نفسه إلى حد كبير . ولا أظن أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن ينلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات . والإنسان ذي النفسية الحسبة المركبة . بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور . ومقلده عنه ( وثيق الكلمة ) . وكذلك كانت تقدمت لما اختاره من شعر على محمود طه مثلاً ممتازاً للقد التفسيرى من كاتب لم يكن أصلاً من عشاق الشاعر المهندس . والذي يعرف ذلك لا يبدش حين يقرأ قول صلاح في المقدمة المذكورة : « شق على نبي الشعراء ويكفي » . بل وينبسط من أعالي « وعلى قلعة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه . ولوت إبراهيم ناجي . ولوت بلر شاكر السياب » .

في لقائنا على كتاب البياني قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد فحزه على كتابه تجرته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياني وحيداً . الحق أني لا أعلم كتاباً ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب « حياني في الشعر » . هذا فضلاً عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .

ما كان الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده ( أو الدفاع عما إن شئت ) حتى وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - في صدام مع الماركسيين الخرفيين - وليس معهم وحدهم :

« يصفي نقادى بأني حزين . بل ويندبني بعضهم بحزن . طالباً إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة . بدعوى أنني أفسد أحلامها وأمانها بما أبشره من بدور الشك في قدرها على تجاوز واقعها المرير ( في رأيه ) إلى مستقبل أوهي .

« وقد ينسب هذا الكاتب أن الفنانين والفنان هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفنان حين تستشعر الخطر تمرد لتفني بنفسها في البحر هرباً من السفينة العارقة . أما الفنانون فلهم بظنون يفرعون الأجراس . ويصرخون بكل الفم . حتى يبقوا السفينة . أو يغرقوا معها . »

ولابد أن هذا الاستغزاز من قبل الماركسيين الخرفيين ( وحتى هذا الوصف أبده كثيراً أليم . وربما كان الأوفى أن أعود إلى تسميتهم « بالمتركيين » كما فعلت في مقال في نشر في مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨ . قد حفز الشاعر إلى أن يقرأ في الماركسية مستمداً على نفسه هذه

صدوره . وإذا كان النقاد الألعمان اللذان تبني الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذي بذله الشاعر ليصير إيمانه الفنى وإيمانه الاجتماعي في بوتقة واحدة ( أو لعلها تجاهله إبطاً للسلمة من كل الجوانب - ولها العلو ؟ ) فن باب أولى ألا يتهب إليه الماركسيون المتشددون . وهم أصحاب الصوت الجهر في تلك الآونة . وألا يستوفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالية عليه . التي كانت - بسبب معاييرهم - شديدة الخطورة حقاً . لأنها سمعة فارقة بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي .

وأكد أوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بلر العيب ومقال أستاذه لويس عوض شاكرًا وسعيداً . دون أن يشعر أنها شاركاه في الهم الذي كان يؤرقه . ولعل ذلك راده شعراً بالوحدة واستسلاماً لها . فقد وجد فيها نزعاً من البذرة المرة . لأنها كانت تشعره بالهيزم والاستيعاش في آن معا . وقد عرفته في تلك الآونة . ولم أزل أفاقه بعدها في الحين بعد الحين . دون أن يطغى على دخيلة نفسه - إن كان يطغى على دخيلة نفسه أحداً . وكال بشوشاً ودوداً . ودعياً كفرخ حجمة . . ولكني كنت أحس أنه يعطى الحياة الخارجية أقل ما يمكن من وقته وباله . وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هي حقاً في الشعر .

وإخالفه أفاقاً يوماً فرأى أنه أعطى الماركسية ما لم يعطه أحداً أو شيئاً قط : معبود الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسيين قد أخذت في التراجع عندما كان يعد ديوانه الثاني . وربما كان تنجيد العمل ودم « الفلسفة الميتة » في قصيدة « موت فلاح » أثارة من عقيدته الماركسية . وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع « الكليات » في قصيدته « أقول لكم » .

« جل جلالها الكلمة

ألم يروا لكم في الشعر أن الحق قوآن

ولكني أقول لكم بأن الحق فعائل

أقول لكم بأن الفعل والقول جناحان عيآن . »

ففيها تردد واضح بين تنجيد القول وتنجيد الفعل . ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة « منا أمير ومناكم أمير » .

ولكنه لم يعلن القطعية إلا في سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية « حياني في الشعر » . ولعل القارئ لا يجد بأساً بأن أعود مرة أخرى إلى ذكر بياني الشخصية . فقد تكون لها بعض القيمة . وقد تعرض ما يلحظه القارئ الفطن من افتقار هذا المقال إلى مراجعة الدويبات التي كانت تصدر في هاتيك السنوات . كما هو الشأن في الدراسات الأكاديمية المتفتنة ( وإن كنت أشك في قيمة هذه المراجعة في حالتنا بالذات ) . أذكر من ظروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كان في مصر آنذاك . وصدر كتابه « تجرني الشعرية » . والتفتت

بشاعرين لماشة في ندوة البرنامج الثاني . وأبدى صلاح عبد الصبور حماسة شديدة لكتاب زميله العراقي . وكان السبب واضحاً : فقد اجتنبت الماركسية البياتي كما اجتنبت عبد الصبور . ولعل الأول كان

من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع ينشبه الأنبياء . ولكنه كان يتأقلم بأنهم العظيم . وصبرهم على البلاء . واحتقارهم لتلاع الدنيا . وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا . ولكنه إنسان فيه ضعف الإنسان . مضافا إليه ضعف الفنان . فقد ظل الصراع محترقا في نفس شاعرنا . لقد استرد معيوده الشعر . واستطاع أن يتأدى « **معروزته** » :

« **يا حي قولي للحجاب**  
 **لفتح في الأبواب** ، أنا الشادي الإنسان »  
 (« أغنية خضره » )

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه أن يعاود الرحيل .

#### - 4 -

لا أظن الوجودية كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالبا في كلية أداب . يقرأ كتب عبد الرحمن بدوي . ويختلف إلى « **قاهرة الجيزة** » . حيث يعقد أنور العداوي مجلسه . وكان أنور العداوي مولما بذكر سارتر في ندواته هذه . وفي تعليقاته التي كانت تنشرها مجلة « **الوصالة** » القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية . الذين كانوا قد بدؤوا بلفتن الأنظار إليهم . ولأنه أن عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين أخذ يشارك بلور الديب قراءته وإهتاماته . وكان بلور قد أثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجنديد والنقد الوجودي . أخذت من الأول عناية بالبناء اللغوي ومن الثاني إبراز المعطيات الوجودية التي تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور - كما يبدو من كتاباته - بدأ يتم بالوجودية اهتماماً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذي وعدت به . بل اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تستمر موهبة الشعرية لحسنها . ولأنك أن الصبي الذي تعود أن يتكلم ليقرأ المظبوطي وجيران . ثم ترقى إلى قراءة نيتشه وحلم بإنسانه الأعلى . والذي بات قائما ذات ليلة طامعا أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء . قد عاش تجربة « **الهاجواز** » حتى لحاعه . قبل أن يسمع بالوجودية . ولأنك أيضاً أن حدة الشعور التي انتقلت به من الحزن الغامض إلى التألم حتى بلغت حد « **الترف** » ، قد دفعته إلى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين أخذ يقرأ في الفلسفة الوجودية - أنها غريبة عليه . ويقدّر ما كانت المادية الجدلية تحمله من ذاته وتتزعج من توجهه كانت الوجودية تعيده إلى ذاته وتعيد ذاته إليه . وكانت كلمة « **الحوية** » ، التي لا يعرف لها الإنسان المصري - في القهر العائلي والاجتماعي الذي يطغى من طول حياته - معنى واضحاً ، ولكنه يحلم بها كما يحلم بئى بعيد غافض ساحر ، بريح الشال أو نفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب في هذا الإيمان الجديد معنى واقعياً مكملاً حين يجعلها مرادفة لمفهوم « **الإنسان** » . ولعل شاعرنا أحسن هذا

مرة . وهو يعرض آراء أحد الماركسيين التحريرين . **روحيه جارودي** . في كتبه « **ماركسية القرن العشرين** » . ويعلق عليها قائلاً : إنها تعبر عن « **حدث هام** . وهو تواضع الماركسية الذي أُلجئت إليه لكي تحل مكانها الحق كضيق القصادي لتاريخ الإنسان . لا كظنرة شاملة ، أو كعقيدة تحكية . أو ديانة جديدة » .

ومؤدى هذا رفضه فكرة « **الابنية القوقية** » . ومن ثم لا ينفق لأحد أن يتكلم عن إسقاطيقا ماركسية . أو نقد ماركسي . حقاً إن ماركسية قد انفتت أضواء كاشفة على الأعمال الأدبية إذ جعلتنا ندرك بعدد معها الاجتماعي . ولكن ثمة أضواء كاشفة أخرى - نفسية وغيره . وبس . ور . ذلك . خصوصيته واستقلاله . بحيث لا يمكن رجوعه إلى غيره . **إيديولوجية محسب**

ويصح حد صبر - ور . هذا الجدل - حقيقة مفزعة طالما أرقته دون أن يشعلها بوضوح . وبكها مستصحب . منذ الآن - مصدر قلق دائم . واعتصمها . إن لم نقل إنه العنصر الأساسي في معضلة الوجود ( **الإنسان كجرب** ) - أعني مشكلة علاقة الفن بالسلطة . منها يكن روعه : **رجال الفن هم أضعف الرجال حولاً وأفهمهم صولة** . وهم لا يستطيعون حياة أرضهم بالزراوع والسيف . وكثيراً ما يشبه عليهم الأمر . حين نصبح الضحية . فيتمرحون انصهم اتباعا لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهم من قبائل العاقلة » .

وهذه حقيقة مفزعة . لأن رجل الفن - مادام ضعيفا . فعلى أي سى يستند ؟ ويجب أن نستبدل بكلمة « **رجل الفن** » هنا كلمة « **الشاعر** » . فمصدق « **نصوص** » تشكيلية ينشوء ويربوعون في ظل الخطاة . ولم يبتون كدنيهم وبريهم . إلا مساوات بعضهم . ومن يحزنون تماثيلهم إلا تكبار الحكة . ومن يذون لوحاتهم إلا لتفتال المعات . وانسرة الكرام ؟ وهكذا فرد الشعر إفراد البعير المبد . وحكم عليه « **مدا** » بانحد . وشترد . ولا تلتفت إلى قولهم إن الشاعر العرفي استمر مزلة المادح مشق . ودخ مشجرات ابن الرومي المستمرة مع مدحوجيه الأخشاء . وانظر إلى قوب البحيري وهو أحق الشعراء العرب بأن يدعى شاعرا مادحا :

وشترالى العراق خطه غن . بعد يعي الشام يعة وكس

وعلم الله ما كان في انشام إلا بدويا يستدر رزقه من أخلاف عزرة او شدة . وقد سب عليه البراءة في العراق من كل جانب . ولكها صحوة الضمير . ضمير الشاعر فيه .

ونعل عودة عبد الصبور إلى الشعر انخرى في تلك الفترة نفسها . مستكشما كعادته . كان تعبيرا عن إيمانه المتزايد بأن « **قبيلة الشعراء** » هي في كل زمان ومكان . متميزة أبدا عن « **قبائل العاقلة** » التي لا تفنأ تبردها وتضعفها وتلجها إلى مضايق الحياة . إضافة إلى مضايق الشعر . وإذا كان الشعر . منذ اختار أن يكون شاعرا . قد حكم على نفسه ناضع وانظلم . فلن نجد أسوته إلا في الأنبياء والأولياء وأمثلة الشعراء . وهذا المعنى متركب ما يرد عليك في شعر صلاح عبد الصبور

المعنى حين قال في إحدى قصائده الأولى «أطال» :

أسعى وراء الشمس  
والشمس في ظهري .

أما أوضح أماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجليل في ديوانه «أحلام الفارس القديم» ، ومسرحياته «مسألة الحلاج» و «ليل والمجنون» . وإن كنا نجد نماذج متمكنة - فذكراً وفتاً - للأبحار الوجودية في ديوانه الثاني «أقول لكم» . ففي إحدى القصائد الرئيسية في هذا الديوان «الظل والصليب» . يصور الشاعر إحساس «السام» الذي يميز الإنسان المعاصر ، وهو تقيض القلق الوجودي ، فإنسان هذا العصر ينيا

«... بلا ظل ، بلا صليب  
الظل له يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمضي إلى الصليب في هاية الطريق»

فظل الإنسان هو ذاته الأخرى ، هو وعيه بذاته الذي يختره إذ يتجاوز هذه الذات . انطلاقاً نحو وجود أعمق . ولكن هذا الوعي هو أيضاً سرشق الإنسان ، لأنه ينطوي دائماً على اختيار حر . على القفزي المحرور . نحو «جبال الملح والقصدير» . والذي ينتار . يمضي إلى الصليب في نهاية الطريق . أما الشكل الفني الذي عبره الشاعر عن هذه المعاني فهو شكل «الترويعات على لحن أساسي» . على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا اللحن فقط . بل إلى وحدة الصوت أيضاً . أو قل وحدة المقام الموسيقي . فالصوت الذي نسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه ، صوت الجطل الضد . وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت ، كما استعار منه حيلاً لغوية مناسبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الأتف الذكر) فينبغي أن نلاحظ فارقاً لطيفاً ومهماً : وهو أن الإطار في «أغنية حب للمستأفردج . بيروفلوك» مثلاً هو إطار درامي كامل . في حين أن الإطار في «الظل والصليب» لا يزال غنائياً ، بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذي يلبسه . حتى ليخيل إلينا ، أحياناً ، أنه يتحدث حديثاً مباشراً ، ولأنما أنه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يسهلها نقاده لسبب لم نستطع أن أتبعه) . وهكذا نرى في إليوت الشعرى يتعاقب مع الفكر الوجودي (كما رأينا من قبل يتعاقب مع الفكر الماركسي - ولكن بانتجام أكبر هذه المرة) في صوت مصري يتنقش التناقض المفترض ، والمقصود منه أن يكون مقصوفاً . وكأنه يقول لك : «أنت تعلم أني أدعي ما لا أصل له ، وأنا أعلم أنك تعلم أني أدعي ما لا أصل له ، وكلاهما يعلم أننا مستمران في اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام» .

وفي عدد من قصائد الديوان يكشف الشاعر أن ثمة «محبوبين» يصلانه بالآخر : الحب والشعر «أغنية خضراء» . وهناك عمق التصوير الوجودي لمذاب الحب الذي هو في الواقع صراع بين حريتين ، وهو عند شاعرنا يتمثل ، أوضح ما يتمثل ، في خلد الكلمات «الأنفاظ» . «أحبك» . ففي تلك الأثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقي ؟ أي يتجاوز الذات لتلحم بذات

أخرى . فكانت هذه التجربة تتجاوز من نوع جديد . ولعل من مخلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته في هذه الفترة بأفضل من حديثي . ولكنني . في تلك الأثناء . كنت أراه في أوقات مقاربة . وأستطيع أن أقرر ما أقره عن تجاربه الشخصية بشئ من الثقة . ويؤيدني شعره . كانت السنينيات . فيما أقدر . أحفل سنوات عبد الصبور بالإنتاج . وأقربها - إجمالاً - إلى الهدوء والثقة . ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة . وأقدر أن معظم قصائد «أقول لكم» في أواخر الخمسينيات ، فقد سمعت منه مقاطع من «أقول لكم» نفسها . في داره حوالي سنة ٥٨ . وكان وقتها يسكن قرب دار روز اليوسف التي كان يعمل بها . وكان في غمرة حبه الأول الذي أنتج معظم قصائد هذا الديوان . وفي تلك الأثناء كان يقوم أيضاً بتجاربه الأولى في المسرح الشعري . وأذكر جلسة في مقهى مع صديقنا بلو الدبيب . وصلاح يقرأ علينا ما كتبه في تجربته الأولى التي لم تنشر :

«طويت أوراقها لأني وجدني قد ولعت في أسر شكسبير» . هكذا قال عبا في سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب «مسألة الحلاج» التي ظهرت طبعها الأولى في آخر ١٩٦٥ . وعلى رأس السبعينيات ظهرت مسرحية «ليل والمجنون» . وديوان «تأملات في زمن جريح» (١٩٧١) . وبين «الحلاج» و «المجنون» ظهرت مسرحيتان قصيرتان : «مسافر ليل» و «الأميرة تنظر» (١٩٦٩) . وكانت أولاهما إلهاماً من مرحلة جديدة . مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبي . وبلغ قلته أنوجودي حد المخرج . ولكن أنشأ «الأميرة تنظر» كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفي الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية . التي اعتمدنا عليها كثيراً في هذا المقال «حياتي في الشعر» (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول في اطمئنان إن المرحلة الوجودية . التي استطاع صلاح خلالها أن يبني بيته على سفح البركان . قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان «أحلام الفارس القديم» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التي يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة . وبعبء ذلك أن القدرة على «التشكيل» (وقد عقد له عبد الصبور فصلاً كاملاً في سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتشددة التناث «أقول لكم» . «الظل والصليب» إلى التصميم الذي يجمع بين الاتساع والتكامل العضوي . بحيث يصبح وصفه بأنه ملحى . كما توصف «الأرض الخراب» أحياناً بأنها قصيدة ملحمية . وكعادة عبد الصبور ينه القارئ ، بلطف . إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان إلى «كرواسات» . أذكر أن ناقدا كتب عن تشكيب الروايات الإنجليزية السوردي الأصل «جوزيف كونراد» أنه يمثل نموذج «رحلة الليل» - التفرص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود لمره أكثر حكمة . وأود أن أستمير هذه الفكرة (النموذج) أصيل حقاً في خيال البشر . وليس الاستبداد وأوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثله (أقول عن ديوان «أحلام الفارس القديم» إنه «رحلة في الليل» . إن «الليل» يشغل مكاناً مهماً في عالم عبد الصبور الشعري . وقد أخذت هذه «البثمة» أبعادها الكاملة في «أحلام الفارس القديم» (وربما أيضاً في «شجر الليل» .) . ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائماً في عناوين كتبه . ولو



إن مسرحية «مأساة الحلاج» قائمة كلها على اختيار خاطئ من قبل الحلاج. وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذي اختار موته. ففتح هنا أمام مأساة حقا، ولكنها مأساة متعاقلة، لأن عظمة الحلاج في قبول الموت تنمو على بلادة قضائه وغياء الشعب الذي ضحى بحياته من أجله. ولولا أن نسرف في الاستنتاج لقلنا إن ثمة انتقالاً من وجودية متعاقلة في أوائل الستينيات (وأعلام القارئ القديم)، «مأساة الحلاج»، إلى وجودية متشائمة عند نهايتها («ليلي والجنون») ، بلغت حد «الكوميديا السوداء» (قارن - إن شئت - هذا الوصف الذي خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليلي» و«برصنا» «مأساة الحلاج»).

وكان معنى ذلك أن الرحلة الوجودية أيضاً عجزت عن الوفاء لعناية الشاعر. فلم كان ذلك؟

إن قارئ «حياتي في الشعر» يمكن أن يقول «ولا يتحرز، إن كاتبه مفكر وجودي يتسنى إلى نوع من الوجودية المتعاقلة والمؤمنة. فهو يقرر في مقدمته أن تأمل الإنسان في ذاته هو أساس كل معرفة، واجمع بهذا المبدأ إلى قرلة أرسطو المشهورة «اعرف نفسك». ويزيد: أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يمي ذاته. وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين. ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة التجاوز أو التعلل، وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان والعالم. ويعلن مبدئياً التعلل والإحالة تطبيقاً ذكياً على القصيدة باعتبارها «وجوداً». وهكذا يصبح وجود القصيدة، منطقياً، مساوياً لوجود الإنسان. ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فإنه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب. وقد ربنا قوله في ختام قصيدته «أغنية خضر» : «أنا الشاذي الإنسان».

ويعدد عبد الصبور «القيم» التي يتألف منها معنى الإنسانية.

والقيمة الكبرى عنده هي «الصدق» ، لأن معناه أن يمي الإنسان وجوده في الحياة - ويمثل عبء هذا الوجود - ويتكلم بعده عن «الحرية» - التي جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه - ولكن عبد الصبور لا يبطئ معنى واضعاً، بل يكن بالإحالة على بعض قصائده، مثل «هجم التار» و«شق زهران» و«ثلاث صور من غرة» باعتبارها «تجسداً لهذه القيمة في السعرات المظلمة». والغريب أنه لا يشير في هذا السياق إلى قصيدة مثل «الطل والصليب» ، وهي - كما رأينا - قصيدة مكتملة فكرياً. ولعلنا نلاحظ هنا بداية التخلخل في «الحل الوجودي» الذي اطمأن إليه عبد الصبور ودحا من الزمن. فالحرية الوجودية تعني - قبل أية حرية سياسية - وهي التي اقتصر عليها عبد الصبور في أمثله - اختياراً ومسؤولية. وإغفال هذا المعنى - وما كان عبد الصبور ليجهله - قد يعني أن التعلق الذي يصاحب الاختيار قد اشدت بالشاعر حتى بلغت له كل طرق الاختيار مسدودة. لهذا نجده يعرف «العادلة» - القيمة - الثالثة - في نظره - تعريفاً تقليدياً، إذ يقول عبا إنها قيمة فردية واجتماعية معاً، فهي بالنسبة للفرد تعني قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح. وإصدار الحكم المحايد عليها. وهي في الغنج معط تقدمه. وصمام أمته. وكلا التعريفين يهيم مفهوم العدالة

قوتاً قصائد هذا الديوان على أنها «أحلام» في ليل طويل. لظهر لك ما قلت. وأكثر منه. ولكني يجب أن أتبه إلى خطأ واحد في «تدبير» هيئة الديوان. وهو تلك «الكروسة الرابعة» التي ألحقها الشاعر به. ووصفها عونا «صحائف من مذكريات مهمة». وهي صحائف جديرة حقاً ألا سهمل. ولكنها كان يجب أن تستظر الديوان التالي «تأملات في زمن جريح» ، فهي من واديه. وإن تكن متقدمة في الزمن على معظم قصائده. لقد حجب الشاعر بهذه الإضافة الباهية الرائعة لمحتمة النضبة العظيمة: وكم هو جميل ومنعش للنفس أن نقف بعد أن نقرأ هذه المسطور:

«صافية. أوالك يا حبيبي كأنها كبرت خارج الزمن  
وحبها التقينا يا حبيبي أيقنت أنا  
مفارقة

وأني سوف أظل واقفاً بلا مكان  
لو لم يندل حيك الرقيق للطهارة  
تفوق الحب كقصي شجرة  
كنجمتين جارتين  
كموجتين نواصين  
مثل جناحي نورس رقيق  
عندل لا تفرق  
بضمنها معا طريق  
بضمنها معا طريق ...»

وما أظن أن تجارب الشاعر الواقعية في هذه الفترة كان يمكن أن تأخذ هذا الشكل الذي لو لم يتوسط بينها فكر وجودي قادر على أن يجعل الذات موضوعاً للتأمل وبجلاً للقل. ولعل الأصح أن نقول: إن داتية الشاعر وحدت الفكر الوجودي مناسباً لتعبير عن مصها ونكتشف نفسها من خلال هذا التعبير. وليس هذا مجال القول للمفصل في تحليل قصائد هذا الديوان. فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال. وهو التنبيه إلى المايح الفكرية المعاصرة التي همل بها صلاح عبد الصبور، بالكيفية التي عرفها بها وأفادها حتى انصرفت في كيانته. ولا تنبه على المظاهر الجزئية لهذا التأثير. مما قد يشكل به دارسو الأدب المقارن. ولا نفيض كذلك في تحليل أعماله التي يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة.

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن «ليلي والجنون» حين نقول إن المواقف الحديثة التي بنيت عليها هذه المسرحية - مواقف التضحية والقسوة والحياة والاختصاص والقتل والانتحار - واضحة الانتماء إلى الأدب الوجودي. بحيث تذكرنا بمسرح سارتر أكثر من مسرح إليوت، الذي قيل الكثير وكذب الكثير عن تأثير عبد الصبور به. ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضاً حين نقول إن التأثير الوجودي القوي في هذه المسرحية هو الذي أبعدنا - إلى حد ما - عن بساطة البناء التي تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الإغريق، وأحسن استخدامها في «مأساة الحلاج» ، وهي أيضاً دراما نفسية. ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل.

كل شيء . حتى يجعله صاخبا لأن يذيعه كل فرد وكل نض.

لقد كتب صلاح عبد الصبور في دراسته عن علي محمود

طه

« وإذا كان لكل إنسان فلسفة ... وكان لكل شاعر فلسفة أيضا . فإن بعض الشعراء يهرون من انفسهم ومن فلسفهم حرصا على أن تتسع دائرة جمهورهم . وأن يحتفظ لشعرهم بصفاته الساذج . الذي يستطيع أن يوجه إلى الجماهير الساذجة فيكون في ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هي الدمار العام) كلمة رائعة من كلمات الشاعر ولكة

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة - الشهرة العامة ؟ نعم . ولكنه لم يتخل يوما عن فضيلة الصدق . ولم يتزل فقط يجموده الشعر إلى صبيح وسائل الإعلام الجماهيرية . مع أنه لم يكن بعيدا عن هذه الوسائل في يوم من الأيام . ولكنه - عل خلاف علي محمود طه - صمد لمغريها . وبقي الشعر عنده . إلى أن خط آخر سطر . هبة من الله . وعبادة تقرب بها إلى الله .

وفي أبهى وجوديته المتدالة حين أصبح من مصر . بل من شعراء . بل يتحد موقفه . فيقولون يستند بموقف محددة . فيجاءت مصطفة . أي أنه حرج إلى الفلسفة الحديثة إلى حاجتها لوجودية كجهاضها اناركسية . ولكنه - يكن يضمن إلى هذه جنوب النجاة . وفذ بي اللقن الوجودي . بل استعان حصارا . ولا بد أنه كان قد بد يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب « حياتي في الشعر » فهو يقول

« لقد نشئت عن عبود آخر غير المجتمع فاهتيت إلى الإنسان . وقادتي فكرة الإنسان بشموها الزماني والمكاني إلى التفكير من جديد في الدين .

« وهكذا أصبحت مؤزلا . ومازال هذا الموقف الوجداني الذي اخرجه ... » (ص ٨٦)

« لقد أصبحت الآن في سلام مع الله . أومن بأن كل إضافة إلى خيرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال . أو هي خطوة نحو الله . وأؤمن أن غاية الوجود هي تلعب الخير على الشر من حلال صراع طويل مبرور .. » (ص ٨٧)

هذه الكلمات المتفلة لا تنبئ بنوع من الأشخاص محسب . بل أنها تنبئ بما يشبه احمدو .. ولكن الشعر . حين يذكر شعره . لا يش أن يتفرض انماصة مزعجة حقا . إذ يقول عن القبع الثلاث لصدق والحرية والعدالة :

« إن شعري - بوجه عام - هو وثيقة تعجيد هذه القيم وتنديد بأعدائها . لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكبي

معاً

إني لا أتألم من اجلها . ولكني انزف .

ويبدو انكمث جسم تحصل

- ٥ -

علما سمعت الامة هذا النغمة . صدق من يونسكو على صرح بالذاكرة . وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصداقه قبل خمس سنين . ورفض عبد الصبور فكرة ترجمته عن مسرح « الالامعقول » من انه نقص لكل ما عرف في حرب مسرحي . فقد ادرك به وثيق الصلة بين لاسناده لإعريق . ولد حريده - يس - مثل من مسرحية على انه من حرق . حيث صرح حرق مسرحي شبه موسيقى

وكتبت مرة شعر مسرحي في نقد صلاح عبد الصبور من قبل جريدة الاستعمار . وكان ابطل حصل لدى ضد صهر في شعره بعد من مستعدا لأن يتحول . في نقاب مسرحي . في كوميدى سود . و مأسوية

إن ترسبه سبعة بشق لا يتعد محروبا ابدا . بل تصاف إليهم دت سبعة جديدة . وتشد بعض الأساطير القديمة وتزداد لغوا فتك ومن لأساطير كئي شحات . في هذه المرحلة الجديدة . سلاح مسرحية نيرة . وصراحة الحق لشجاعة

« وشجاعا كنت لكي أنظر  
عن نفسي ثوب الزهر المزعوم  
وشجاعا كنت لكي أباوى عريانا  
ألى ساقى . استمرحكم ..  
هل تدعوني وحدي ؟  
وكفاكم إلى سلمت  
أم تضعوني في حدي ؟

كونكم مشرثم

كونكم مشرثم .

( مذكرات رجل مجهول . - في تأملات في زمن جريح )

حاول عبد الصبور في مسرحيه الأخيرة بعد ان يموت الملك . أن يسعيد شيئا من تناوئه باخاتة إلى يقدم فيه المشلول حلا ثانيا تعود فيه الملكة مضطومة إلى قاعدة ملكها مستصعبة شاعرها « التاسع في أحلام المستقبل . المنعني بالصبح الأجل . وكان شاعرا يستلهم برخت ومسرحه الملحمي .

وكتبت في نغمة في ديوانه الخامس « شجر الليل » إلا زهورا سوداء من الطول والكتابة . حتى خاتمة الديوان . التي تشير إلى إحدى أفكاره بيشته الأكثر تعاؤلا . فكرة حدد الخس . مازحة إياها مذكورة بزول السيد لمسح أو ظهور لنهاى المنتظر . حتى هذه الساحة لا نتجح أي ناب للأمل .

انتهى صلاح عبد الصبور . ولم ينته الصراع .  
وقيل إنه لم يمت حتف أنه . ولكن قتله كلمة طائشة من صديق  
قديم .  
لا أدري كيف حال هذا الصديق الآن . ولكنني أرجو ألا  
يموت .  
فما كان صلاح ليخرج من لقاء الموت . وهو الذي غي الموت  
بعضاً من أجمل ما سمع الموت من أعينيات .

لقد كلفني «فصول» من أمرى عسراً . سمعتي أن أكتب دراسة  
أكاديمية عن صلاح عبد الصبور . واللوعة عليه لم تبدأ . والدموع لم  
تجف . وقد بذلت جهدي لأكون علمياً وأكاديمياً وموضوعياً . فعرضت  
الوقائع كما هي . لم أتعرض لها بإقرار أو إنكار . وأنت أيها القارئ فلتست  
مطالبا أن تقر أو تنكر . حسب وحسبك أن تحي الرأس لفنه الصادق .  
وأن نخشع أمام الله العظيم .

هذا بكائي عليك .

ها أنا أستدير بوجهي إليك  
فايكى . لأن انتظاري طال . لأن  
انتظاري يطول . لأنك قد لا  
يجي . لأن النجوم تكذب  
ظني . لأن كتاب الطوالع يزعم  
أنك تأتي إذا قربت النسر  
والأفهران . لأن الشواهد لم  
تكشف . لأن الليالي الحيات  
يلدن ضحي محضاً . ولأن  
الإشارات حين يجي ...  
يجي إلينا الإشارات من مرصد  
الغيب يكشف عن سرها  
العلماء الثقات . نقول :  
انتظار عقيم !  
انتظار عقيم !

كانت عبونه أكثر انفتاحاً على الحياة الدائرة من  
حوله . وعلى جوهر هذه الحياة لا تفصيلاتها . ولكننا مع  
ذلك نستطيع أن نعرفه . وأن نتخيله إنساناً يحدثنا  
ونحدثه . وفي شعره طهجة حميمة هي البساط السحري  
المحدد بيننا وبينه . وبساطة عميقة هي البساط الممدود بين  
شعره وبين الأجيال .

كتابة على وجه  
الريح

# مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تقديم  
للشاعر الراحل  
صالح عبد الصبور  
من

كما تقدم  
لجمهور  
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية  
جرائد وصحف ومجلات ودوريات  
فتواميس متنوعة  
كتب للأطفال مصورة وملونة  
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية  
شرائط فيديو كاسيت تعليمية  
وأفلام عربية وأجنبية

# صلاة عبد الصبور

## لغة الشعر عن الحرف الجليل

- ١ -

شوقي ضيف

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدي وأنصاره ، محتجين بأن نسيا خلية مقيقة كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها في دوائر الشعر العربي وما يزرع به من ألحان وأنغام ، فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد تحفظ من تقاليد الشعر العربي ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ، فهي التي يتألف منها البيت ، أو عبارة أكثر دقة السطر ، إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، في غير نظام موسيقي . وبذا - بذلك - أن الشعر - في المنظومات الحرة الجديدة - حر من قواعده ، ليسب طبيعى ، هو اختفاء قوانينه وسنته النغمية وانهدامها ، بحيث لم يعد باليا منها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ، وهو - وحده - لا يكلل للإلمام موسيقاه وأركانها التي كداعت ونهاوت . وقال أنصار الشعر التقليدي : ليس ذلك كل ما نهاوى من أركان الشعر العربي ، فقد نهاوى أيضا ركن مهم هو ركن الصباغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اختيار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرروا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامية أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجماهير . وتعالى أصوات ثنادى بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية ناهية ، ليست من الشعر ولغة الوجدانية في كثير ولا قليل . وإننا لتقيصة كبرى - كما قالوا - أن ينحط الشعر إلى لغة السوق اللبيلة ، العارية من كل شعر وفن ، وأن يزول لغته المصفولة الرصينة إلى لغة العامة التي لا تنمق فيها ولا روعة .

تبرعنا ولا نستطيع هذا التعبير ؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهي لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائمه ؟ ومع ذلك فالعباسيون أنفسهم طورو لغة الشعر ، نافلين إلى عربية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الجافة الحوشية ولغة العامة السوقية المبجلة ، وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة المروعة فيه ، وأضافوا إليها غير قليل من الصفاء والبساطة والمذونية ، بل إن من العباسيين من قصد قصد إلى أن تكون ألفاظه - في بعض قصائده على الأقل - قريبة قريبا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى تفهمها العامة في بُسر ويدون أى حجاب لفظي يسترعنا معانيها ، أو يغنى شيئا منها أى خفاء ، على نحو ما هو معروف عن أبي العتاهية وقصائده التي كانت تنفى بها العامة ، ملاحين في دجلة وغير ملاحين .

وقد كان رد أنصار الشعر الحر الجديد بأن تغيرا كاملا شاملا حدث في حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وجرى أن يحدث ما يماثله في الشعر ، حتى تفك من أغلال مضامينه المتبقية ، ويجعله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياته وحياة مجتمعا وما يعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملابسات . وهو لذلك ينبغي أن يَشْتَرِ منّا ، وأن يكون ترجعنا صادقا عن حياته ووقائعه ، دون ما تعودناه في الشعر العربي من صقل أجوف ، ومن زخرف متكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما تعمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يفيد شيئا في الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون : أى لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة الجاهليين التي اتسمت بينا وبين حياتنا الآحاد بحيث لم تعد

بكل صورها المتنوعة - من متباينة ومتلاقية - فقدت كل ما يحرك في النفس الطرب .

واستمتعت هذه المعركة ونظاير فيها شر كثير . وكنت أدمج التفكير في هذا الشعر الحر الجديد وما يتقدم فيه من رعبات حارة في صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا يتكرونها ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التي ألغوا بها - ولكنهم يريدون السعة في التغيير . وأن يتناول كل ما يتصل بالشعر من مضمون ومن موسيقى ومن لغة . وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشبان - لسبب مهم - هو أنهم يجتهدون ويحاولون التجديد في الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع نفسي وأحصى ما في الشعر الحر من نواقص في الموسيقى والصياغة . وسرعان ما كانت تبدي هذه المراجعة ، وأقول إن المسألة تتوقف على شعراء ناهين يتناولون هذه النواقص بحيث يلائمون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث علامة تهيئ له نظاما متسقاً من النسب اللغوية والنغمية . وكنت أقول إن هذا يتطلب شاعراً له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الذكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المزهف ، ما يتيح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر . ولابد أن يتحمل في سبيل ذلك من اللعب الشاق والبناء المضى ما يدفعه دفعا إلى أن يتفق في ذلك أياما طويلة ولكن حتى أعواما ، إذ ليست الأعوام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع نغمي وطيد للشعر الحر ، إيقاع تنيد أبحاثه وأنغامه من إيقاع الشعر الموروث وما تنفّر عنه قديما من اللوشحات والأشعار الدورية .

وبمثلث كنت أفكر في صياغة الشعر الحر وما حدث لها من إسفاف ، على الأقل ، في بعض منظوماته إن لم يكن في كثير منها . وكنت أطلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا . وأقول إنه لابد أن يتعدى بالصياغة الشعرية الموروث ، لكن لا على أن يفتي فيها ، فإن ذلك يعني الجمود والفاء ، وإنما على أن ينمو من خلالها نموا يؤكد الاستمرار في شعرا ، لا أن هناك قلاعا من الصياغات وحصونا يتعلق بها الشاعر ، فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يبطئه دفعا إلى الأحداث والقبور فلا يكتب له حياة أبدا .

وكنت أعود مرارا إلى التفكير في مضمون الشعر الحر وأنه ينبغي أن يتسع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان في رأيي أن الوصول إلى ذلك مبسر لمن يصلون أنفسهم بالثبات الأدبي العالي ، حتى تفتح أمامهم آفاق من الفكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يجوزون خلالها في دروب الشعر الغربي الحديث ، وفي مناهل الفكر الفاسق العالي ، وهي كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء جنباتها المختلفة ، ويعيش فيه طويلا يعيشه عيشة مترعة من مزارع الفكر أو الشعر الغربي ، ويعيش فيه طويلا يعيشه عيشة من تحول واسع في تصور التجديد الذي يريده المضمون شعره الجديد ؟ تحول يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخرائج والمشارع ، فإذا هو ينتظم شعرا جديدا المضمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، المضمون الذي يغذي الناس غذاء شعريا رفيعا لا يملكون إزاهه إلا أن يعجبوا به إعجابا متصلا .

ويؤكد أنصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهي وسيلة ينبغي ألا يصبح الشاعر ملوكا لها ، بل ينبغي أن يظل هو الذي يملكها ويستخرجها لنفسه ولغته وشعره ، وما يبرعه من دقائق شعرية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هي التي تملكه وتصرّفه ، جمّد الشعر وأصبح يرفث في أغلال من الحاككة والتقليد لصيغ الشعر السالفة ، كما حدث في العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر ضربا من الفناء المكرر ، في غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما يدل على احتذاء ومحاكاة لهذا الشاعر السالف أو لذلك . فإن أضاف الشاعر إلى ذلك حسنا من محسنات الشعر عد ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقبلة ، تكلف يبعثر صاحبه عن تصوير أي موقف من مواقف مجتمعه وحياته .

وحري بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عنيفة ، وهو حقا قد ثار على يد البارودي ومدرسته ومثلثها من أصحاب شوق وحافظ ومن حاكمهم واتبعهم في دروبهم التي سلكوها ، إذ نصبروا فيها أعلاما لشعر سياسي ووطنى واجتماعي وثائقي ، مثقني عواطف الشعب المصري والشعوب العربية غناء حاسيا ملتها ، مصوريين آمال الأمة وآلامها ومطامعها في الإصلاح وفي الحياة الحرة الكريمة واستضاء شوق بالآداب الغربية فظلم قصصا حيوانيا بديها ، وعرب الشعر التليل ومرسره تحريبا تاما . وخلفهم جبل دعا - على هدى الشعر الغربي - إلى التجديد في بناء القصيدة بحيث تسري فيها وحالة عضوية دقيقة ، ودعا أيضا إلى التجديد في موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس إزاء الكون وأسراره ، والحياة الإنسانية وما يجري فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن شكسبير وصاحبه المازني والمقاد . ولم تثبت أن خلفت تلك المدرسة مدرسة تنهض العواطف الذاتية الشخصية الفردية ، مستغنية بالمدرسة الرومانسية الغربية .

ويقول أنصار الشعر التقليدي إن كل هذه المدارس في شعرنا الحديث قد تغير للمضمون في أشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ، إذ ظلت تتمسك بالجزالة والرصانة حينا ، وبالصفاء والعدونة حينا آخر . وحقا ظهرت في تصانيف أشعارها ودواوينها أنماط من الشعر الدؤري الذي تتلاق في القوافي متنوعة تارة ومتعاقبة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من اللوشحات التي تنفّخ فيها القوافي كما تنفّخ الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها سند قديم في الشعر العربي عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ، فهي لا تتفصل عن أنغام الشعر العربي ولا تشد على أبحاثه ، وأيضا هي لا تتفصل عنه ولا تشد على لغته وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تمارض - على الأقل - بعض منظوماته في صياغتها مع الشعر العربي كما تمارض معه في رعة التطريب والنغم به . وكيف ينبغي شخص بشيء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقالة يقرؤها القارئ دون توقف ، ودون ريث أو تمهل ، لينكر فيها قرا فيه ، إذ لا توجد في منظوماته أي نقط ارتكاز يتوقف عندها القارئ ويعيد النظر فيها فراه ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتصر منه سطرا أو سطرين أو سطورا ليردها وينشدها . يساعده في ذلك بعض ما تحمله من زناات إيقاعية ، وأنى زناات ! لقد فقدت الثقافة

بجانبه . وتغنّى الأنداد للشاعر الغربة وأعواما في التيه . ويداعبه أمل ، ويملح بيوم النار من التار . ويصرخ لو هوان ، ويترنم بالحب ويشدو به ، وسرعان ما يكظمه ، ويترنم له مرارا طائف الموت ، وكل شيء يموت . ويتنازل القارص القديم في الديوان الثالث وقلبه حزين ، لكل ما حوله يبعث فيه البكاء . وهو يعود إلى ملتيته ؛ يعود شريدا على أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص في عيني صاحبة السداوين ، «عينان كبيرتا دابين» ، كما يقول ، عينان عقيقتان موتا ، غريقتان صمتا . وإن الصمت ليخيم من حوله على كل شيء ، حتى على جناب الحقل . ومن حين إلى حين تحس ينور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد أركان السماء :

كان بلا زاف يسير  
في المهمة المجهور  
ولحظة لاحت له بشاره يهبط  
رأية من نور  
راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التي اختارها عنوانا له : **وأحلام القارص القديم** . ونحس في مقاطعها الأولى بفرقة الحب العاشق ، فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتنقح لوكان مع صاحبه كخصي شجرة وهو يرسم حياتها المنيعة حينئذ في الربيع والخريف والشتاء ، بل لو كانا موجتين تترقصان على حافة شاطئ وقد خصلتا من كل الشوائب ، من الرمال ومن الحار ، وزهما مسحابة ، فترشفا ، ويعودان من البحار إلى السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، في دورة دائمة ، بل لو كانا نجبتين نضبتين للشواق المسافرين ، وللحزاني الساهرين ، حتى إذا انطفأ ضوءهما استحالا ذريتين لا محتين بين حصي كثير ، ويراهما ملاك ، فيلتقطها ويرشها في المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحي طائر النورس الرقيق الذي لا يبرح المضايق في أعالي البحار ، علقا فوق هامات السفن مبشرا للملاح بالوصول وسلامته ، موقفا في الحنين للأصحاب والديار . ووسط هذه الأحلام المفرحة يليق القارص القديم من حلمه ، **ويفتح عينيه ، فإذا هو قعيد على رصيف عالم يجرع - كما يقول - بالتخليط والقهقهة ، وينشد صاحبه :**

قد كنت فيها فلتات من أيام  
بالتفتي عماريا صلبا وقارصا هارما  
من قبل أن تجلدني الشمس والصفيح  
لكي تذل كبريائي الربيع  
وكتبت عنه ما أحسن بالرواة  
للزوايا الضعفاء  
أودلو أطمعتم من قلبى الوجع

وهكذا كنهف الجرو وامتد الظلام الموحش حول صلاح : الظلام الذي لا يزياله ، إذ يستنشر دائما هوم الزوايا الذين يتجرعون آلام اليأس والتماسة والشفاء ، والذين لا يحدون ما يتنلون به ويسدون ومقوس ؟ غذائنا جوع وسهبة ، ودائما ظمأ وحرام . ثم تكون كارثة الحرية في

وما إن روعني نبأ تلبية روح الشاعر المبدع صلاح عبد الصبور ليأربنا حتى أخذت أقرأ دواوينه الستة . وكتبت كلما قرأت فيها ازدادت إعجابا به ، وإيمانا بأنه والد الشعر الحر الجديد ، الذي وقف عليه حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب ، حتى يتم له رسوته واستقراره . ووددت لو أني عكفت على قراءة دواوينه في حياته ، إذ لن يبادرت - حينئذ - إلى الكتابة عنه وعن ريداته للشعر الحر الجديد وما قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له بحق أن يثبت داخل دوائر الشعر العربي ويحصد له فيه مكانا رَحِيًّا .

وكان أول ما راضى في دواوين صلاح المضمون الجديد الذي صاغ فيه شعره ، وهو مضمون لم يطر عليه صُلْفَةٌ ، وإنما تعب أشد التعب وأضناه حتى ظن به من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة لأبي تمام والنسبي وأبي العلاء . وقد كان أكثر تعلقا بأنهم ، لعمق تكثيره في الإنسان وحرومه في الحياة ، وأيضا من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة للإليوت ، وفي الفلسفة الغربية وعلم النفس . وأصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكاتب السهاوية وللنصوف والمنصوفة من أمثال الخلاج وابن عربي . لقد وُجد إذن للشعر الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على التراث الأدبي والفكري العالمي وكل ما يتصل به من نظم مسيحية واجتماعية . وكل ذلك يُسَيِّفه ويستحيل شدى عيقا في مضمون شعره .

وهو مضمون يضطرم فيه - منذ ديوان الشاعر الأول **«الناس في بلادي»** - أمل قوي في أن ينعم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا الأمل مضطربا في دواوين صلاح التالية . ويسرى في ديوانه الأول قلق وحيرة لا ضفاف لها ، فالظلام يترامى حوله على كل شيء ؛ فكل ما في الوجود والحياة حالك شديد السواد ، وكان الدنيا خلعت من الأعياد والمسرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع في بحر الحلداد أو بحر العدم ، والبرم يصيح ، والدخان ينقح الأفقاس ، وقطط نغم من هول المطر ، وكلاب تنموى ، وروع ، والعام عام جوع ، وينشد الشاعر :

يا صاحبي ! إلى حزين  
طلع الصباح لما اتبست ولم يتر وجهي الصباح  
وعرجت من جوف المدينة أطلب الرزق الناح  
وغمست في ماء القاعة خبز أبيي الكفاف ....  
حزن تمخّذ في المدينة  
كالأفكار بلا فصيح

حزن طويل ضرير لا نهاية له ، من الجمجم إلى الجمجم ، حزن مقبح لا يبرح ولا يبرم ، يفترش الطريق ، فأين المفر ؟ . ويتنقح صلاح أن لا يفارقه الظلام ، فرماح النور تشقيه ولا منقذ ولا منقذ . ويفتح ديوانه الثاني : **«أقول لكم»** . بمنظومة عن «الشيء الحزين» المكتون في النفس . ونهيم الدموع ، وعوت فلاح والثراب ملء يده ، والنفاس

يونية سنة ١٩٦٧ ، ويصدر بعدها ديوانه «تأملات في زمن جريح» . وهو ينشئ فيه أنبتا لا يقطع عليه في زواجه ، ولا يطفى لظاه أى شيء . حتى الصلاة والابتهاج إلى الله لا يطفئانه ولا يجمدانه ، فهو مستمر الأوار . يرمى دائما بشر لا ذع . ويشعر صلاح كأنه ابن سبيل شريف جائع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضي البعيد ، حتى وطنه غاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه غاب عنه ، بل تسيه بعد أن كان يحفروا وهو اسم الوطن في ذاكرته . إنه يعيش في إسياء لا يخاله إعياء ، يعيش مقهورا محذولا كاسف البال ، ينخذ الفلام له ستر ، ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا المذاب الذي استنحات الأعياد فيه مقابر ومآثم ، وتفرقه حيرة ، ويشعر قلق لا حدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا في عذاب وآلاما وأمؤالا نقالا . ونفس هذا الصوت المملوء لما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه «شجر الليل» ، مصورا عمة مصر الكارثة ، وكذب ظنا في النصر ، خيبة أملها الفاتحة ، وهو يرتعف فرعا وهلمنا ، منكسر الحاطر وكل ما حوله يموت . لا الإنسان فحسب ، بل حتى الليل والصباح ، ويشعر كأنه أصبح كأنسا فارغة ، يتفقر فيها الزمن الميت ، وتزاري له مدينته مجروحة جرحا عميقا يتز دما لا يرفأ . ويحس كأنه يورى في قاع بترعيق ممتن مظلم لا قرار له ، وتلدور في نفسه أسئلة تحفقه ، وتلفس عليه مضجعه كل مساء وكل صباح .

ثم يكون نصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويُزل جنود مصر البلاء بالجيش الإسرائيلي في سيناء هزائم ساحقة ، ويمتلئ قلب صلاح فرحا وابتهاجا مع شعبه ، ويحيي أول جندي رفع على سيناء علم الوطن الملهى ، منشدا :

فعليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء  
وجعلك يلمع العلاء  
ورفعه بذاك  
لكي يلمع في مدار الشمس  
حر الوجه مفتحا

ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستحق ولم ألمع سوى بسمتك الزهراء واليمين ولم نلن لنا الشاشة نعا لك أو إسما ولكن كيف كان اسم هنالك يجعوك وأنت في لحظتك العظمى تحولت إلى معنى كمعنى الحب معنى الخير معنى المجد معنى النور معنى القسرة الأسمى

وصلاح يصور في هذا التشيد فرحة كل مصري رأى علم وطنه على شاشة التليزيون - يرفرف على سيناء ، أو قرأ خبر دفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة . وود كل مصري - حينئذ - لو عاتق العلم أو قله ، كما قبله الجندي الذي رفعه يديه شامعا إلى عنان السماء وهو يبتسم وعبناه تلمعان بفرحة الطفر الباهر . وإنه لجندي مصري من جنودنا المجهولين البررة الذين يصدون بقاع الوطن وحبات رماله بمهامهم الزكية ؛ غير

ملقن بالألحج سوى مجد مصر الحبيبة ، ولذلك لا يعتمهم ذكر أمتهم وتسجيلها فاستأوهم لا تبهم . إنما بهمهم وطنهم وعلمه الذي ينبغى أن يحمى دائما فوق الدرى السماء . وتوكل أحزاء التشيد وكراته حاملة وهج الفرحة وأكناها عطر للأصبار والأذان . ويتلو صلاح التشيد بنشيد ثاب لتحية أول مقاتل عاتق تراب سيناء وقبلة ، بنفس العطر ونفس الفرحة .

ويعود إلى صلاح صوته الشارد ، ويوقع على أوتار قيثارة طالفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير : «الإبحار في الذاكرة» ، ويعمل نغمة الجنديين السابقين فاتحة ، وتعلو نبرة صوته ، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذي ظلنا نرذله أيام الحلفاء والجلبب والصق والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ، فقد أخذ يستعيد بهجته والحياة وبأسمائه في عرس الشعر والمرسوق والألحان والضمك الجذلان والرخص القفران . ويعود إليه شغفه الشديد بمدينته ، ويتشقى ، وتوسع به النشوة ، ويتنقل بين صحو وهو ، وهما ميثوران في شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحي الصوفى . وقد جعله ذلك يترجح حبه في بعض منظوماته بنقطة صوفية . ومعروف أن المنصوفة يثبون الحب الإنساني في وجدهم الإلهي . ويعكس صلاح الموقف أحيانا ، فيبش في حبه الإنسان وجدا شبيها بوجد الصوفية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة في المعاني وإيحائاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل .

ومرنا في صدر حبيلنا عن مضمون شعره أنه يعظم فيه أمل قوى في أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلا بد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تُهدر شخصيته ، ولابد من العدالة حتى لا يستغل الأقوياء على الضعفاء . ولا ييب في شعر صلاح إيمانه بقدمية الدين ، ومن حين إلى حين يتجه إلى ربه خاشعا متوسلا ضارعا ، ونشر أنه يبد الطمأنينة والأمن دائما في رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجد في دواوينه لمحاذا الحاديا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر غلغل لوطنه يؤمن بمقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وأيضا على العدالة ، بل إنه في شغل بها دائما حتى لا يرى بالثا محروما .

ولعل أكون - بكل ما قدمت - أوضحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح ، وأنه استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا مغايرا لكل الخلاف لمضامين الشعر المسالفة ، مضمونا يشغل بالإنسان وهومو ومطامع من خلال مواقف شتى في الحياة ، وقد دخلت هذا المضمون وخلطته عناصر كثيرة من التراث الأدبي والفكري العالمي ، عربيا وغير عربى .

ودخل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما يصور ظاهرا منه ولا يصور بدقة باطنه وبحواه وما يجعل من رموز مشعة ، ومن ويعيش ويريق وتلاؤ . ومها أوضح صلاح بعض جوانبه وسلط عليها من الأضواء ما يكشفها ، تظل كثرة من منظوماته مضادة نصف إشاعة وقد تزيد الإشاعة وقد تنقص . وكل ذلك يفسح في شعره للعبة في إشاعات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وحيالات فردية مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا منها تولك وشالج الحس وروابط الظل أن تن فيه وهنا شديدا .



يتكون من قطعتين ، كما في بعض السطور الأخرى من المنظومة . وللمهم أن الشاعر أعاد بحسب الموسيقى المرفعت الثقافية إلى كل سطرين من المنظومة ، على طريقة الشعر الدوري ، حتى يتبع قارئة برئانه الموسيقية . ونغصص مع صلاح على قصيدته : « عيد الميلاد » ونقرأ في نغمتها :

ترج الماء ولم أزل أحيا بأحلام التيام  
أرد الهار يملقني سأماني من هول الزحام  
ماذا على لو انعطفت لفرقتي حتى أنام  
وأغوص في بحر السلام

والقافية الميمية متحدة في هذا الجزء المكون من أربعة سطور ويمكن أن يعد كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتا من مجزوه الكامل ، كما يمكن أن يعد السطر الرابع شطرا من هذا المجزوه . وعلى هذا الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطوروه وتفاعيله ولكل جزء قافية موحدة . والمنظومة - بذلك - لا تعاقبنا مع القصيدة التقليدية بقافيتها فحسب ، بل تتعاقب أيضا بسطورها التي يمكن أن تتوزع على شطرين فصيح من مجزوه الكامل . وهو تشكيل في إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح - من بعض الوجوه - التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدي . ونقرأ في مطلع منظومته التالية : « سوناتا » :

ولا تشغل إنسا ذاهبان  
إلى قسرة لم يطأها البشر  
لنحبها على بلقلها لا الحياة  
نفس علينا ولا النبع جف  
ونصنع كوخا حواليه تل  
من الورد باعنه والسجف  
ويالفتني أسامي رحلي  
وغررتنا الرفا المنظر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهي مشطرة تماما مثل القصيدة التقليدية ، وكل ما هنالك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدوري وجد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثاني والثالث . ويتنصص الصورة نظم الجزء الثاني في المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنسب قافيتها . ويتابع صلاح هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الدوري وإيقاع الشعر الحر ، حسب رؤيته الموسيقية ، فينظم قصيدته « الرحلة » من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة ، ماعدا البيتين الأخيرين قافيتها رائية ويتنظم القصيدة التالية : « الوالد الجديد » على نسق الشعر الدوري الذي تتحد فيه قافية كل بيتين متوالين . وفتتح قصيدته « الأطلال » على هذه الشائكة :

أطلال .. أطلال  
يمضي بها النسيان  
في كله أكفان  
لكل ذكرى قير  
وبينها قيرى

وأنسلت أنى حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدي والشعر الحر التجديدي كنت أطيل النظر في نواصص الإيقاع للموسيقى لهذا الحديدي ، وأقول في نفسي إنه لا بد أن يظهر فيه شعراء تاهبون بعاشون إيقاع الشعر الموروث ، ويشقون منه نظاما نغميا جليدا يتلام معهم ويشع الترتبة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر ونظاميه ، على نحو ما حدثت في الموشحات الأندلسية من المزاجية بين أوزان وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف ، إذ تتألف الموشحة - كما هو معروف - من مراكز متحدة الأوزان والقوافي ، تليها أدوار تختلف قوافيا وتتوزع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون - بحسبهم الدقيق - أن أنغاما سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلأوا بتقصير السطور ، حتى تصبح الموشحة الجيدة أحيانا أوفر أنغاما من القصيدة التقليدية ، مما أتاح نغم التشويش ازدهارا في الأندلس . وأن تحاكيا فيه البلدان العربية إلى اليوم ، إذ وجدت فيه إيقاعا موسيقيا زاحرا بالتم . وهو ما جعلني أمل للشعر الحارشا شعرا مرفه الحس رفيع الشعور - يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة السطر ودنات القافية المرددة ، مستبنا في ذلك بمخالفة الإيقاع الشعري الموروث عالة خصبة ، بحيث يصوغ منه لشعر الحر إيقاعا جديدا له نسبة النغمية ، وأوضاعه اللحنية الجديدة .

وبمجرد أن أخذت في قراءة الديوان الأول لصلاح : « الناس في بلادى » وإذا بي أجد نفسي أمام الشاعر الذي كنت أنتظره وأنتظر منه أن يعيد للشعر الحر إيقاعه النغمي الجديد ، فقد غفل بقوة إيقاع الشعر الموروث ومضى يستغل في إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، بحيث يتواصل الإيقاعان تواصلًا لا يتقطع . ولكي يتضح لنا جهد صلاح في إيجاد هذا الإيقاع الشعري الجديد نذكر ثانية ما قلناه في غير هذا الموضع من أن الأسلاف فرغوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفا ، وإيقاعات الشعر الدوري ، وجميعها تتمسك بفكرة السطر والبيت وتتوزع القوافي فيها تروعا واسعا . وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليق إلى استحداث الشعر المزوج ، الذي تتحد القافية فيه بين كل شطرين في البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثلها صلاح تنملا دقيقا ، وأخذ يجمع تشكيلات الكثرة الغالبة من منظوماتها . وليس معنى ذلك أنه ألغى في منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبقاها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من الطول أحيانا . ومن القصير أحيانا . ونحن لا نكاد نغصص معه في الديوان الأول المذكور آنفا حتى نقرأ قصيدته : « هجم التار » . وهو يستلها على هذا الخط :

هجم التار  
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار  
رجعت كتابتنا مزلقة وقد حمى الهار  
الراية السوداء والجرحى وقافلة موات  
والطبله الجوفاء والخطو الذليل بلا الضات

وتوالى المنظومة على هذه الشائكة مقفأة ، وتارة يتكون السطر من فتيعة واحدة ، كما في السطر الأول ، وقد يتكون من ثلاث فتيعات كما في السطر الثاني ، أو من أربع ، كما في السطور الثلاثة التالية ، وقد

الجدل في ذلك . ونشر صلاح قصيدته « الحزن » وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهور في جبي قروش  
فشربت شايا في الطريق  
ورنقت نعل  
ولعبت بالرد الموزع بين كفى والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

وكان استخدام صلاح لهذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه . وفي رأي أن أصحابها كانوا محقين ، لسبب مهم ، ليس في استخدامها . ولكن في طريقة هذا الاستخدام . ذلك أنها استخدمت كما هي في اللغة اليومية ، دون أن يضي عليها أي بريق خيالي ، من شأنه أن يخلها من استخدامها اليومي العادي إلى استخدام شعري رائع . ونستطيع أن نتصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأجزاء الطرفية التي نظمها شوق ، وكذلك إلى أجزاء بريم البديعة ، فكل تلك الأجزاء نظمت . نة عامية ، ولكنها على لسان شوق وبريم أصبحت أرفع من واقعها اليومي ، لا يأت فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهي بذلك لم تعد كلمات يومية مألوقة ، بل أصبحت كلمات شعرية ، لها نبض الشعر وحيوته وأنيسته مما يستثير مكونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والمخاطر ، وهو ما ينبغي عن فكر كثيرين . وكان من حسن حظ الشعر الحر الجديد أن رائده حين حمل عليه التقاد حلتهم الشعراء لاستخدام الكلمات اليومية في السطور السابقة عدل عن هذا الطريق . وبذلك حتى صلاح لغة هذا الشعر من العامية السفة ، ودفع شعراء إلى المحسك مثله بالقصي السهلة البسيطة التي لا يجعها عن القارئ أي حجاب من غرابة أو غير غرابة . ومن المؤكد أن حسه بالكلمات كان حساً مرهفاً ، مما أتاح للصياغة في شعره الحر كثيراً من الصفاء والنصاعة والسلاسة .

وحى الآن لم أتحدث عن جانب في الشعر الحر الجديد عند صلاح عبد الصبور لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة العضوية التي عصفها في منظوماته ، بحيث غدت كل منها بنية فنية متناسكة تماشك الأضواء في الخلل ، والألوان والخطوط في الوجة . ومن يرجع إلى منظوماته يجد يوزج تجربته في المنظومة على أجزاء لا توجد بينها خنادق ولا حمرات شعورية أو فكرية ، بل هي أجزاء متواصلة ، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء في الكائن الحي . وحقا نجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكمل ، رأى أن يثبت بجانب الحشد الكثير من أعوانها التامة الكاملة ، التي توثق دائما الروابط بين أجزائها وحدة عضوية تامة .

وكل ما قلعت إنما هو إلام سريع بما أداه صلاح عبد الصبور في دواوينه للشعر الحر الجديد من ريادة في مضموته وإيقاعه وصياغته وبنيتة التامة التشكوين ، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلق في أجواء الخليل ناظلا طائفة من المسرحيات لقيت إعجاب الجمهور والنقاد ، ولا أرباب في أن الدارسين سيلظون - حقا متطاولة - بمكين على شعره الغنائ والخييل ، دارسين محللين مستنبطين .

ودالما تتكرر قافية السطر الخامس في الأجزاء التالية من القصيدة - على عرار ما نعرف في المحسبات عند الأسلاف - إذ تتوالى في أجزائها شطور أربعة ثم يليها سطر خامس تتكرر قافيته في أجزاء الخمس المتتالية . وما يليث أن نقرأ منظومته : « أناشيد غرام » وهو يستلها بقوله :

يا أملا تبسا  
يا زهرا تبرعا  
يا رشفة على ظا  
يا طائرا مفردا مترا  
ما حط حتى حوئا

ولا يلتفتا هنا فقط اتحاد القافية في هذا الجزء من المنظومة ، وكذلك اتحادها في الأجزاء التالية ، بل يلتفتا أيضا قصر السطور . وأكبر الظن أن الموشحات الأندلسية هي التي ألهمت الشاعر هذا الخط القصير السطور ، فإن الأندلسيين - كما أسلفنا - تنبوا إلى ما يجده قصر السطور في موشحاتهم من وفرة الأنغام . فحكاكم صلاح في هذا النسق الموسيقي البديع .

ولا نريد أن نطيل بمرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعري عند صلاح ، فحبسنا ما ذكرناه ، وهو كاف لبيان أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده ينبثق من أحشاء الإيقاع في الشعر الموروث . وحقا قد ينجح التزديد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما يتلاق ذلك بحسن اختياره للفظ والصياغة . ومن المؤكد أنه وصل وصلا بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدي . وفي رأينا أنه أصبح خيرا أن يوجد عروضي فطن نافذ البصيرة - مثل الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر العربي في العصر العباسي ، أو مثل ابن سناء الملك ، واضع عروض الموشحات في العصر الأيوبي - كما يضع للشعر الحر الجديد نسبة الحنية ، ومقاييسه النغمية . مستعينا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة ، تلد بحرسها وإيقاعها الانجماع والأذان .

— ٤ —

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسا في استخدام الكلمات العامية أحيانا في منظوماتهم ، وأنهم لا يعنون بصياغتهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثانة والغلظة على كثير من نماذجهم . غير أن ذلك إنما يصدق على طائفة منهم لا تجل فيه ، أما المجلون ، وفي مقدمتهم صلاح عبد الصبور ، فإنهم يحسن به نحو الصياغة القصصية الناصعة ، بل كثيرا ما نشعر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار لمنظومته الكلمات ذات الرونق واللملوبة . وهو شيء طبيعي لمن حتى بأن يغذى إيقاع الشعر الحر عنده بألحان الإيقاع في الشعر الموروث كما رأينا آنفا ، فهو يكسح في الإيقاع الموسيقي ، وهو يكسح في انتخاب ألفاظه وصياغته ، وهو مع كسحه لا يحاول - بأي صورة - تخلص الصياغة واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعني عنده وعند مدرسته التخلع عن العصر ، بل لقد سعوا - جادين - إلى التحرر منها ، وهو ما جعل طائفة منهم لا تجد حرجا في استخدام بعض الكلمات العامية اليومية . وطال

# عاشق الحكمة

## حِكْمَةُ الْعَاشِقِ

يا سيدي - إن الرغبة في الحصول على المعرفة هي الشعور الطبيعي لدى البشر ؛ وأما إنسان لم يفسد عقله - سيكون على استعداد لأن يعطي كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة .

ذكور جونسون

إن كل دون جوان ينتهي إلى فاوست . وكل فاوست ينتهي إلى دون جوان .

هيل

عزالدين اسماعيل □

- ١ -

كلما نما الوعي الحضاري لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل في ذاته وفي الآخرين ، سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهيا له بطبيعته . تنتهي غايته مع فعل التأمل ، بل هو نشاط توجيهه رغبة خفية في التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التي ينطوي كل منها على مجموعة من المقومات ، والتي يرى الإنسان بعد ذلك نفسه - كما يرى الآخرين - من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على استيعاب عدد من المقومات التي تبسط على مساحة بشرية واسعة ، أو مساحة زمنية ممتدة ، أو عليها معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة ، أو رد الكثرة إلى المفرد .

النموذج البشري إذن نموذج تجريدي . يتشكل من خلال التأمل . وهو عندئذ بمثابة المرآة التي ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أي مدى هو ينتمي إلى هذا النموذج ، وهو أيضاً المرآة التي يعرض على صفحاتها صور الآخرين فيعرف إلى أي مدى يتحقق النموذج فيهم ؛ بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحاتها شعبا بأسره ليعرف إلى أي مدى يبسط هذا النموذج أو غيره جناحيه على أفرادهِ . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية ، فهذا شرط أساسي من شروطهِ . وأغنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفراذه لأول مرة - سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل - إلى مكان وزمان آخرين ، وفي هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردي أو ائله لكي يصبح نموذجا إنسانيا .

١-١

هم في حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم ، ولكن البشرية - حين تأملت ذاتها فيهم - رفضت من مستوى الفردية إلى مستوى النموذج . فالنموذج الأدبي - على سبيل المثال - لم يعد هو الملك أوديب .

وقد استطاعت البشرية - في سعيها الدائب والتفاني لأن تعي نفسها - أن تبلور عددا من هذه النماذج الإنسانية من خلال شخوص أعيانهم ، طريقتهم الأسطورية حيناً ، والواقع حيناً ، وهؤلاء الشخوص

٢ -

وفي ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يملكان إنجازا كبيرا للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأغنى بهما نموذج «فاوست» ونموذج «دون جوان» . وأما إنهما نموذجان بالملئى الذى قدمناه فيؤكد أنه نستطيع أن ننسبهما في يسر للنموذج فنقول : **النموذج الفايوستى ، والنموذج الدوجوانى** . بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعمال أيضا اشتقاق الصيغة الدالة على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرتا تتحدث عن «الفايوستية» و«الدوجوانية» . وهكذا أصبح اسم العلم رمزا اصطلاحيا فذهبا إنسانيا .

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختياري الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع منى - أو هذا في الواقع ما اتوحيته - أن أتحدث عن صلاح عبد الصبور شاعرا . وأقول : إننى عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيرا ما قرأته من قبل - أدركت في هذه المرة أن لواء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل في مجازاته - في الأغلب الأعم - **للهموم والإلانات الوجدانية العابرة** ، ودورانه في دوائر من **الهموم الوجودية** ، على الرغم من ملامسته الحميمية للأشياء **وعلل حسه فيها** . فهو إذ يملأ حرك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التى لا تكف عن الدوران ، لكى تغوص في كل مرة حتى تصطم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هي دائما نفس الأرض . ولما أنت تغوص معه في أعماق همومه مستجد نفسك أحيانا . وسها لوجه مع نموذج فاوست ، وأحيانا مع نموذج دون جوان . وقد تجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع ، يريد أحدهما أن ينزى الآخر ، وقد تجدهما متصالحين بل متدجين في كيان واحد . وهكذا جعلنى قرائى الأخيرة لشعر صلاح ، في تصالده ومسرحياته ، فضلا عن بعض كتاباته النثرية التى يشرح فيها أفكاره ، أو التى توافق مزاجه مما يعرضه من أفكار الآخرين - جعلنى هذه القراءة ، أستخدم نموذج فاوست ونموذج دون جوان ، وأرى فيها مدخلا صالحا إلى عالم الشاعر ، يجلو كثيرا من جوانبه ، ويفسر لنا في الوقت نفسه الظاهرة التى نميز بها هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أى من هذين النموذجين ، على الرغم من أنها فضلا جزا سبخا من الشعر والمسرح في الأدب الغربى . ولكن لعله لم يكن من الضروري له أن يكتب عنها وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتها . **لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين** ، ومن ثم **لأن كثيرا من تجاربه التى عبر عنها شعره إنما تقع في دالرتها** .

٣ -

وقبل أن نتقرب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى في القصص الشعبي ، وفيما طرأ عليها من تويجات عبر الزمن ، سواء في البيئة الأولى التى ظهر فيها كل منهما . أو في البيئات الأخرى التى هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفضيلية المتأنية والمتسعة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد

الإغريق القديم ، بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما ، له مقوماته التى تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أزمنة وأمكنة مختلفة ، حفظ لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة في نفسك ! كما قد تستطيع - في الوقت نفسه - أن تفسر في ضوئها سلوكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعي الذى أدرك هذا النموذج أن ذلك قد انطلق في البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسطوريا أو واقعا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وبهذه الطريقة انتقل اسم الحكم فأصبح مصطلحا . وهذا هو الغزى الحضارى لهذا اللون من النشاط الإنسانى ، أغنى تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح) . وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعي الإنسانى .

١ - ب

أما إن النموذج قادر على الاتصال في المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تؤهله لذلك . فالدوافع الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان ، التى تشكل البيئة حيناً وتكتف وفقا حيناً آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به . فالأرضية المشتركة من الدوافع الإنسانية هى التى تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى ، حيث يعود فيشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف الجديد لا يعنى أن النموذج لم يكن في البيئة الجديدة ممتنا في أفراد منها ، قلوبا أو كثرأ ، بل يعنى أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور في الوعي . فإذا عدنا إلى النموذج الأدبى مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذى مكن من إدراكه متحققة في شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهل امرئ القيس<sup>(١)</sup> ، أو في شخصية روائية حديثة كشخصية كامل رؤية لاط (بطل «السراب» لتجيب محفوظ)<sup>(٢)</sup> .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المسرى القلبي الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا . وإنما تتحقق الهجرة الحوية للنموذج عندما يدخل في نسج الحياة الواقعية ، ليصبح ركيزة أساسية لنظم من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك في الوقت نفسه .

بوضوح أقول : إن كل نموذج يمثل «بنية أساسية» لجانب من الوعي الإنسانى . وفي كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعى به . وقد يسبق الوعي به في بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئته إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له .

على أن الاستجابة للنموذج الواصل بوصفه وعيا أو بنية أساسية من أبنية هذا الوعي ، لا تعنى بالضرورة التوافق المطلق بين أفراده المتميزين في كل بيئة ، لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصورى (تجرىدى) كما قلنا ، أما التميز ، الذى يمثل سطح هذه البنية ، فإنه يقبل التنوع . والشأن في هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأساسى الذى يقبل التنوع عليه دون أن يطمسه هذا التنوع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر .

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازيتين في الأهمية أحيانا ، أو تبرز إحداها على حساب الأخرى ، أو تبرز إحداها منفردة دون الأخرى ، وفقا للظروف التاريخية التي مر بها الفودج الفاونسي . ولابقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين في نموذج فاونست إلا ما نلاحظه عند جراهي C.D. Grabbe من أن فاونست حين يرى صورة آنا Anna ينسى شغفه بالمرقة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجوعه الذي لا يكف إليها ، شغفا بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المرقة .

وعلى الرغم من أن نموذج فاونست قد ظهر - أول ما ظهر - في ألمانيا فإنه استطاع - مع مرور الزمن - أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفراسا حضاريا خاصا بهم ، بصورة الروح السالفة لديهم ، حتى أنهم ليزدهون - في تعصبهم له - إلى أن فاونست لم يكن ليكون فاونست إلا لأنه ألماني . وفي هذا المستوى جاوز فاونست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزا لشعب بأسره . ولكن هجرة فاونست إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يسيطر جناحه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه بول فاليري بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة في مجملها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني الشينجلر له في كتابه « سقوط الغرب » ( ١٩١٨ - ١٩٢٢ ) مقرونة بالحضارة الأوربية ، فعنده أنها حضارة « فاونستية » . وتنفى صفة الفاونستية عنده - وهي محاولة منه لتجريد الفودج - كل ما هو دينامي وتأملي ، وكل ما هو من قبيل الصجر من القيود ، والكراهية لكل ما هو متجمد ، والمثلث الرومنتيكي لكل ما هو صعب المثال صعب التحديد .

ومن الواضح أن تجريد الفودج عن هذا التحيز يكسبه عمومية في الدلالة ، ويضفي عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم ينظر في هذا الفودج الأفراد المعينون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن فاونست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل الفودج في صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة والأزمنة المختلفة ؟ ولم يبرز هذا الفودج أسمى وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا الفودج ؟

من خلال متابعة الفودج الفاونسي تاريخيا وجدنا « سيد J.W. Smeed » عن محاولة تصوير فاونست على أنه « فان » مبدع ، وكيف أنها غير مأقولة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاونست بالروح الألماني ربما ذكرتها بالأعمال التي كُتبت عن فاونست ، والتي صورت البطل بوصفه مثلا لطف البعيرة الخيالية الألمانية . أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاونست من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة أن يحققوا المستحيل . ثم يضرب مثالا على هذا بالفنان ليوناردو دافنشي وكيف أن بعض تحقيقاته تشير إلى أنه كان « يطلب المستحيل » ، شأنه في هذا شأن فاونست عندما راح يطلب « هيلين » .

أستاذة جامعة أكسفورد<sup>(١٧)</sup> . فإني سأعتمد بصفة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من الفودجين .

### ٣ - أ

أما الفودج الأول « فاونست » فإن قصته الشعبية - أي قبل أن يصبح موضوعا للإبداع الأدبي - تشير إلى أنه كان يرغب في الحصول على المعرفة بأي ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها ، حتى وإن بلغت هذه الرغبة مستهجنة . كان هذا في القرن السادس عشر . وكان وجه الاستهجان أن فاونست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاورة الحدود المسموح بها . لكن القصة الشعبية لم تكتف بهذا الجانب بل شخصية فاونست ، بل اهتمت كذلك بجانب آخر هو رغبته في الحصول على المعرفة . وهكذا سار الحافز لدى فاونست إلى التأمّل في عطف مواز لحافزه إلى المعرفة على مدى طويل من حياته . ولكن لما كان تعاقب فاونست مع إبليس على أن يلي هذا الأخير كل مطالبه عددا بأربع وعشرين سنة ، فإن فاونست - حين اقترت هذه المدة من نهايتها ، وكانت النهاية ممتاها أن يحصل إبليس على روحه - قد أصبح أشد رغبة في الملح الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى الملح الحسية لكي يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة .

وهكذا أصبح لهذه « البنية » ركيزتان أساسيتان ، إحداها تربط بالمعرفة ، بعدم الانتفاع بما هو مأثور ومبدول منها ، وبالرغبة في الانطلاق في أفاقها لاستكشاف الجهور والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية ، والثانية تربط بالمثقة الحسية ، ولكنها أيضا المثقة المنفردة والتافرة . ولم تكن المعالجات التي تناولت فاونست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تغطي واحدة منها الاهتمام الأكبر ، حتى لتبدو الأخرى ثانوية . ففي إحدى المسرحيات التي عرضت في داننبرج ١٦٦٩ يصور فاونست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة ، في حين أن مسرحيات المراسل في ذلك الوقت لم تنم كثيرا بهذا الجانب ، فضلا عن أن تؤكد . فللتأجاة التي كانت تفتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم التناقة ، في حين يكون مدار التعاقد بين فاونست والشيطان على المثقة والقوة والشهرة والأموال المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش فاونست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاونست الرديئة في التأثير في رفاقه ، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان .

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليزي الذين عالجوا قصة فاونست في القرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wills ( ١٨٨٦ ) قصة جوته جعل تركيزه على فاونست وجريتش ، أما السبي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط . وبالمثل . ولكن على التقيض - كان تركيز الشاعر الفرنسي بول فاليري في فاونست « Mon Faust » على الجانب التأمل في شخصه . حيث يظهر فاونست هنا بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الغربية - حيث فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها .

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل توماس موليير. وكان من أبرز الأعمال التي تناولت هذه الشخصية العمل الذي قدمه «أوليفريو جيلبرتو» (1652)، حيث وضع هذا المؤلف في مسرحيته من «مأدبة يفيرو» (وهو ما يتضح من عنوانها الجانبي - «الابن المهرم» ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرّد على السلطة الأبوية، بل هو في صميمه فاسق حقيق، يعارض في شدة كل الأفكار وكل الشاعر المألوفة، ويقف في صراعه مع المجتمع موقفه من الله<sup>(٦)</sup>.

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا. وربما كانت شخصية التي عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التي رسمها الكاتب المسرحي الكبير موليير، على نحو ما سنرى.

إن «ساجاناريل» - تابع دون جوان - كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً، وبينما وشالاً، كما يفعل سيده دون جوان وهو يواجه سيده بهذا الرأي، ولكن دون جوان بدافع عن سلوكه هذا الذي يأخذه عليه تابعه فيقول:

«إن الثبات في الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس. جميع الحسناوات من الحق في أن يسلمن لنا، ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها الحق في أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل من قلوبنا. وأما من جهتي فإن الجبال يبيع نفسي أينما وجدته، وما أسهل أن أفتاد إلى قرة جاذبيته العذبة! ...»

«إن في عيني أحفظ بها لأرى مزاياها جميعاً، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقوّلني إلى طبعي... ولو كان عندي مائة ألف قلب فأعني أهبها جميعاً للمرأة الجميلة التي تطلب حبي، فأعاطفة الوليدة لها سحر بقصر دونه الوصف»<sup>(٧)</sup>.

ويرى دون جوان - عند موليير - أن كل حب جديد يوظف رغباتنا، ويدخل الفرح على نفوسنا؛ لأننا نشعر معه أننا نقوم بفرض جديد. وهو من ثم يقول:

«لكن أتمنى - كالإسكندر - أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غزوات حبي»<sup>(٨)</sup>.

ويسود دون جوان لكي يؤكد طبيعته المنطقية، الكارهة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه، فيقول:

«... إن القيود لا تتفق مع طبيعتي، إلى أحب الحرية في الحب كما تعلم، ولا أرتضى لقلبي أن يسجن بين أربعة جدران»<sup>(٩)</sup>.

إنه - مثل عامر بن أبي عامر - يظل بالمرأة الفاتنة يعزها بشئ الوسائل، وبوسامته وقوته وأناقته مظهره، ويمكناته الاجتماعية، وببذاته فضلاً عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارة الخلاب في مفازلها. حتى إذا لانت وعظمت وأصبحت ملك يده أخذ قلبه يتصرف عنها في رحلة البحث التي لا تكف. وهو بعد هذا - كما يصوره موليير - إنسان أمين مع نفسه، مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعي (استواء النساء والتعزير بالفنات... الخ) أو تركه للسماة وقوانينها

وهذا التقرب يصبح الفنان منضوباً كذلك في الفودج الفانوسي، على الأقل من باب أنه يطلب المستحيل. فهل كان صلاح أيضاً يطلب المستحيل؟ وهل كان بذلك تحقيقاً لشخصية للفودج الفانوسي؟ لنتجى الإجابة عن ذلك إلى ما بعد. ولكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائي الألفي «توماس مان» عن فانوست، كان يطله عقرباً مبدعاً، وكانت القصة فيه تشكيلاً جديداً لأسطورة فانوست، يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع.

وإذاً فانودج الفانوسي، بوصفه بنية أساسية، يمكن أن يمثل في استواء التجريدي الممارر العامة شهود الفنان المبدع ومشكلاته، أيّا كان نوع الفن الذي يبدعه، والذي يكشف عن همومه وتطلعه.

### ٣ - ب

وأما الفودج الثاني فقد ظهر التجسيم الأول له في بيئة أخرى غير البيئة الألمانية. هي أسبانيا القرن السابع عشر. فقد ظهرت أول طبعة لقصة «البرلادور» El Burlador، التي تنسب إلى العموم إلى «توماس دي مولينا» El Tirso de Molina، في سنة ١٦٣٠ أو قبلها. ويبدو أنها - على خلاف قصة الدكتور يوهان فانوست - لا تعتمد، ولو بصورة غاية في التفكك، على قصة شخص حقيقي أو أحداث حقيقية. وإن كانت تتضمن صورة عامة لطيف بهيم هو نمط الشاب (الفتندور) الفنى الذي عرفته أسبانيا في بداية القرن السابع عشر. ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها.

ولكن شخصية دون جوان - كشخصية فانوست - استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصلي، وهو أسبانيا، إلى مواطن أخرى في أوروبا. وربما كان من الطريف - قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المختلفة فيما بعد - أن نشير إلى أن الأندلس، التي أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان، هي نفسها التي عرفت من قبل في زمن الحكم العربي شخصية عامر بن أبي عامر، الذي وصفه ابن حزم<sup>(١٠)</sup> بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة، وأن النساء كن يعرضن له ليشاهدنه، وكيف أن كثيرات منهن شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلن، ثم كيف أن عامراً نفسه كان مفرقاً بالنساء، يسمى وراء الجميلات، وينصب لمن شراكه إن كن من الحراف، أو يشتريهن إن كن من الجوارى. لقد كان يحب المرأة المليحة من النظرة الأولى، تماماً كما سبكون أمر دون جوان، ويستنفذ كل طاقاته ووسائله في الحصول عليها، حتى إذا ظفر بها لم يمس وقت طويل حتى يملها، ويتقلب حبه لها بفنسا.

هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس الفودج الذي نجّل ثم بعد في البرلادور ثم في دون جوان؟ وأقول: ليس من هدف هذه الدراسة أن نحقق هذا الأمر؛ فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الأسبانية؛ وكل ما يعنيننا هنا هو أن نقرر أن الفودج الذي سيرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يمتى - شأن كل نموذج - أن أفراد المتبينين قد لا يصادفوننا هناك في الأزمنة السابقة، قبل أن يتألمهم الوعى الحضارى فيدرك أنهم نجسم لنودج عام أو بنية أساسية.

هناك تأكيد مطرد - كما يقول سميد<sup>(١١١)</sup> - لفكرة أن بحث دون جوان عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله ، وأن الإحباط المحكرو الذي أصابه قد دفع به إلى الفرد على الله .

وهذه الروح المعاصرة والمتمدة التي أهضمتها الرومنسية على شخصية دون جوان لم تكن لثلاث القرن العشرين ، حيث غلبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب<sup>(١١٢)</sup> كما مثلته هذه الشخصية ، وحيث تحركت غودج دون جوان من قلب الباحث عن الحب إلى قلب الباحث عن الحقيقة . فدون جوان عند الكاتب الألماني «ماكس فريش M. Frisch » إنسان يود أن يرب إلى عالم آخر أوسع ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن يتورده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه يلذع في عدم رضاه إلى الحد الذي يجعله رافضا لمبدأ الحلق . الذي شطر الناس إلى رجل وامرأة ، مشيراً إلى فظاعة أن الإنسان للفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى المرأة فشكل من أشكال السكر ، لا بد للمرء أن يجاوزه إذا كان يسعى لتحقيق هدفه الأسمى . وهدف دون جوان الأسمى هو النطق الصرف ، هو الطلق الحلق ، الذي يسميه «بيير ديوجو Diego » الله ، والذي يسميه فريش الفتنسة . ودون جوان هذا هو - بصفة أساسية - إنسان مثقف ، لائقي المرأة عنده أكثر من كونها حادثة عرضيا .

وهكذا ينتهي غودج دون جوان العاشق إلى بسبب في سر الوجود . كما انتهى من قبل غودج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

### ٣ - ج

حين أصبح هذان النموذجان مؤلفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر . أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يشتمل في دون جوان كان يسمى للحصول على التمتع ، في حين كان سمي فاوست للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتماثلان على المستوى العمل والمستوى التجريدي على السواء .

حين تذكر مسرحية فاوست المألوف (١٨٣٩) نستطيع أن نصور بالروح الدوغماتية تسير على فاوست في الجزء الثاني منها ، حيث ينتقل فاوست من الرغبة في فهم الحياة إلى الرغبة في الاستمتاع بالحياة ، وهي رغبة ديوغماتية في المحل الأول . وكان مارلو يريد أن يقول فصلاً إن سمي فاوست لتحقيق المعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان في الحب ، هما تجليات مختلفان لروح واحدة . وفي نفس الاتجاه - ولكن على نحو عكس - «سار جرابي C. D. Grabbe » ، فهو يرصد وجه الاختلاف الظاهر بين عنوان (دون جوان وفاوست) ، فهو يرصد وجه الاختلاف بين الشخصيتين ، حيث إن دون جوان كان قادراً على أن ينتهج من حيث إن

التي يؤمن بها الآخرون ، فقد كان في كل هذا صادقا مع نفسه : « لا أملك إخفاء عواطف . وإني أحمل قلباً صادقا . »<sup>(١١٣)</sup>

وهذا الصدق مع النفس هو الذي جعله يتصرف عن دوناً أفقياً ، وبأي كل محاولة - بما في ذلك تهديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية ، لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً من الرضا المستر . هذه الأبعاد التي رسم بها مولير شخصية دون جوان كانت كافية لأن تلور في الوعي غودج الإنسان المتعطش إلى الحب أبداً ، الباحث عنه في كل مكان . في مقابل غودج فاوست ، المتعطش إلى المعرفة أبداً ، الباحث عنها في كل مكان .

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند مولير شخصية واقعية ، لا نعرف حقيقة إلا ما كان من قبل أن اثنين واثنين تساوي أربعة ، فإن الرومنسية ، عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجتها في بعض الأعمال الأدبية ، راحت تضيق عليها طابعا مثالياً . ومن ثم طالعنا دون جوان عند «جولويه» وهو يحلم بامرأة تجمع بين كليوباترا ومرم العفراء . ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع «مثال» الأنوثة و «مثال» الطهارة والعمق في كيان واحد ، أي أن يجمع بين ما يلي نداء الجسد وما يلي نداء الروح في وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة . كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن التمتع الحسية في صورتها المبدئية لم تكن هدفاً يسعى دون جوان قط إلى تحقيقه . وكذلك بطلنا دون جوان عند لينار Lenau (١٨٤٤) بوصفه إنساناً يملؤه الشوق لأثر يبعث المرأة التي هي تجسيد مثال الأنوثة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسخ باهتة من صورة مثالية .

وهكذا اتفقت نظرة كل من جولويه ولينار في تشخيصها لدون جوان بوصفه الباحث اليائس عن الأنوثة المثالية .

ولم يكن تفسير «هولمان E. T. A. Hoffman » لأوروبا دون جوان ، التي خلفها مرسارت ، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - عما التقي لدى جولويه ولينار في شأن دون جوان . لقد رأى هولمان أن هذه الأبرار تحمل معنى عميقاً ، لها ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان انعطافاً نحو القيم العلوية transcendental ، وكذلك فإن الصراع بين الواقع والمثالي هو جوهر الحياة الفنية . وهكذا ينتهي الأمر بدون جيوفاني (أو لنقل إن القوي الشريرة دفعته) إلى الاعتقاد في أن المثالي يحقق في الحب ، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تبيته على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق الناعش ، والتي لا يمكن تحقيقها إلا في عالم آخر) . وهكذا يمضي دون جيوفاني ميتقل من امرأة إلى أخرى ، ولكنه يصاب دائماً بخيبة الأمل ، لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال .

رواضح أن دون جوان يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية ، فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان فنان ، فكان بذلك يحكموا بالسي الذي لا يكتف بحضالة لا أمل في الوصول إليها . ومن ثم كان

الشاعر، فنكون عندئذ - مع هذا الشعر - بإزاء بنية مركبة وموحدة، ولكنها بنية فنية آخر الأمر. وبعبارة أخرى فإن شعر صلاح عبد الصبور يمثل أمامنا سيرة فنية، لها أصول في سيرته الشخصية بلا شك، وهذا شيء لا نحقق فيه، ولكنها - آخر الأمر، أو أوله - سيرة نموذجية. ومن ثم لا نجد حرجاً أن نقول إن عبد الصبور قد استطاع - عن طريق الشعر - أن يصنع من تجربة حياته نموذجاً يمثل بنية متميزة في الوعي الحضاري.

وحيث نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهروا - من خلال الشعر - في بنية موحدة فإن هذا يتناقض لنا - إيجابياً - مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة، لأننا لابد أن نبدأ من بداية، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخنها، حيث يتمتع الدخول إليها من أكثر من باب في وقت واحد. وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة.

٤ - أ

يقول صلاح في بعض كتاباته : .. وأنا مريض بالسؤال عن العلة في كل شيء، وهو مرض أروثني إياه قراءات فلسفية عابرة. وإصابة عارضة بالتأمل، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي، فبقيت ممي حق أعجاب شيخوختي، وأظنها مستغل ممي حق أبواب الأكرة. (١٢)

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند جوتيه، فقد كان - كما عرفنا - مولماً بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها. والسؤال لا ينشأ من فراغ، بل هو - في الغالب - نتيجة التأمل. والسؤال هو أول مراحل الوعي، والدليل على الرغبة في التعرف. لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها، بل كان يسأل عن عللها الموحدة لها، حيث تكن حقيقتها. وبعبارة أخرى فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده. ومن ثم كانت حياته سعيًا متصلاً للتعرف على الحقيقة، عل ما يجلب إلى النفس الطمأنينة. وهذا قناعه الفني الأثير - الحلج - يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات :

«سكمت في طرقات الحياة، دخلت سرايب الوحشة / حصب بكئي طيب الظهيرة في الفلوات / وأضلعت حتى دليلى، أنيسى في الظلمات / وذويت عقلي، وزيت الصابغ، شمس النهار، عل صفحاتي الكتب / ولنت وراء العلوم ستين، ككلب يشم روائح صيد / فتيها، ثم يتجلى حتى ينال سيلا إيليا، فيركض، ينقض / فلم يسعد العالم قلبي، بل زافني حيرة واجبة / بكيت لها وولجنت / وأحسست أن وحيد فشيل كقطرة ظل / كسبة رمل / ومنكسر نرس، ضالفت مرصدا / لعلني ما قادني قط للمعرفة / وهني عرفت تضاريس هذا الوجود / مدائنه وقراه / ووديانه وفراه / وتاريخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف يعرفان سر الوجود / ومقصده، مبتدا أمره، منتهاه / لكي يرفع الحرف عن / خوف المثلون، وخوف الخراف، وخوف القادر / لكي أطمأن. (١٣)

المتح الحسية تصد جوعه، وإن لم تصل به قط إلى حد التخمه، في حين يشكو فاوست من أن الدراسة تغدوشقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد القناعة. ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى في نهاية السرحية ملاحظة غامضة، تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان ممي في شيء جوهري، وذلك حين يقول «أنا أعرف أنكما تسيان إلى نفس الهدف، وإن افرقتا في عريتين». (١٤) ومن قبل جمع جوتيه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة «كوفيديا الموت»، وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجي، حيث يمتلكها الشعر بزم هذا العالم بالقياس إلى المثل التي تعيش في ضميرها.

وأخيرا - وهذا يشابه على قدر كبير من الأهمية - أنها انتيا نهاية مأساوية واحدة، وكان ذلك بإرادتها واختيارها. ذلك أن سعيها وراء ما لا يمكن الحصول عليه، وبأسها من ذلك، قد أدى بها إلى حالة من الفراغ الثقيل، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقى والممكن. وهكذا انتحرت دون جوان عند «جوردان E. Jourdain»، كما ملن فاوست نفسه عند ليتاو، كما طرح دون جوان - عند ذلك - بسيفه بعيدا وهو في موقف زلال ومات بإرادته. لقد اختار كلاهما خلاصه بالموت. وكان المعرفة الخلاصة، والحلب الخلاص، لا يتحققان إلا بالموت.

وهكذا كان فاوست ودون جوان تجليان لروح واحدة، تسمى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين، لعل إصلاح هذا العالم، فقد بداهما زائفا بالقياس إلى الصورة المثلى التي يريدها أن يكون عليها، ثم هما - أخيرا - ينتيان نهاية مأساوية واحدة.

إنها بمثابة دالتين في بنية أهم وأشمل، نقرأ طردا كما نقرأ حسا، فيكون فاوست هو الحكيم العاشق، ويكون دون جوان هو العاشق الحكيم، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل، ودون جوان هو فاوست الحواس.

٤ -

كل ما مضى يترك لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان، اللذين عاشا في الوعي الإنساني زمنا طويلا متصليين، قد أمكن - مع نحو هذا الوعي - اندماجها في نموذج واحد، بحيث صاروا - معا - يمثلان بنية موحدة. والذي نلحبه هنا أن صلاح عبد الصبور، الإنسان والشاعر - ولا انفصال بينهما - يعد تحقيقا رائعا لهذا النموذج أو هذه البنية. فهو فاوست الباحث عن الحقيقة، وهو أيضا - وفي نفس الوقت - دون جوان الباحث عن الحب. ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف فاوست ودون جوان معا - شاعر فنان. ولن يكون ادعائنا بعيد التصور إذا نحن قلنا إن. هذه الصفة الفارقة، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى دون جوان بوصفه فنانا، كما لم يُقرن بين هومر وفاوست وهرم الفنان إلا في محاولات محدودة - كما رأينا) هي الصفة التي صهرت فيه هذين النموذجين في بنية واحدة - فالشاعر المتمثل النضج هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب، أو الذي ينهمك في تجربة الحب سعيًا لاكتناص الحقيقة. ثم ينظر هذا كله في الشعر الذي يقدمه



أُجِبتْ عنك في ملامة المساء / أراك كالنجوم عارية / نائمة  
سبعة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولا تفراخ الحفر  
إلغاء / وحينا تهتز أجناتي / وتفتلن من شباك رؤفى  
التحسرة / تذوين بين الأرض والسما / ويسقط  
الإلغاء / منهما كالقطرة / على هشيم نفسى المنكسرة / كأنه  
الإغماء .

«أُجِبتْ عنك في مقاهى آخر المساء والمطاعم / أراك تجلسين  
جلسة النداء الباسم / ضاحكة مستبشرة / وعندما تهتز  
أجناتي / وتفتلن من غيوط الوهم والدعاء / تذوين بين النور  
والرجاء / ...»

«أُجِبتْ عنك في العطور الفلقة / كأنها تطل من نواخذ الباب .  
«أُجِبتْ عنك في الخطى الخارقة / يقودها إلى لا شيء لا  
مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .

«أُجِبتْ عنك في معاني الشتاء إذ تطف / وتصبح الأجسام في  
الظلام / ثورية ملهفة . أو نعبا من الرصاص والرحام .

«وفي اللواعين التي تكشفا من منابت الزهف / حين يبل  
الصيف / ترتجان الحركات المنفزة / ...»

«أُجِبتْ عنك في مفارق الطرق / والقهة / ذاهلة ، في لحظة  
التجلى / منصوبة كخيمة من الحرير / يبرها نسيم صيف

دافئ ، أو ربيع صبح خائم مبلل مطر / فترغى حباها ، حتى  
تقبل في انكشافها / على سواد قلبى الأسير / وينتدى ليتنى  
حورانا القصير .

«أُجِبتْ عنك في مرايا علب المساء والمساعد .

أُجِبتْ عنك في زحام المجهات / معقودة ملطحة في أسف المساجد .  
«أُجِبتْ عنك في محطات القطار والمخابر / في الكتب الصفراء والبهاء  
والخاير / وفي حدائق الأطفال والمقابر .

هذا البحث المنضى في كل مكان ، إلى أى شيء يفضى ؟  
«أوى إلى يقي في الليل الأخير / النظر انبثاقك البهنة  
كالحقيقة / أيتها السبينة الوهمية السار / يا وردة الصقيع / أيتها  
العاصفة المحركة الإسار ، خلف فصول الزمن الدوار / حتى إذا  
طال انتظاري المبر / شرت كأس الخمر والدوار / كأننى أقبل  
الدموع في عضود الكأس / قطرة لقطرة ، كأننى ألقأ بالأس  
والانكسار .»

لقد كانت رحلة النهار خاتبة / فقد انتهت إلى لا شيء ، وكانت  
العودة المنكسرة إلى البيت في آخر الليل ، ثم كان التحديق في جوف  
الظلام هو الأمل الأخير في انبثاق الحقيقة ، ومعانيها عن قرب ،  
والحوار معها ، والى منها ، ولكن :

«وأورق اليقين / أن مستحيلا قاطعا كالمسيف / لقاؤنا / إلا  
للمحة من طرف .»

هذا الموتويح الشعرى يوجد فيه الحلاج وصلاح عبد الصبور  
وفاوست ، ولكن من الواضح أن الحلاج قد خرج من عقل صلاح  
نفسه ، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن فاوست - في هذا المركب  
الثلاثي - هو النموذج الأصل ، نموذج الإنسان الذى أكب على تحصيل  
العلم فأدرك في النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تصاريس  
المكان وأهل الزمان) ، دون معرفة سر هذا الوجود وغايته . ولم يكن  
«جوته» أو «مارلو» أو غيرها يجرى على لسان فاوست المذهب بالرغبة  
في معرفة لوثيقة اغاورة للأشياء ، أكثر من هذا .

المعرفة المنشودة إذن ليست في الكتب ، والبحث فيها عبث لا يبلغ  
بصاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذى يجب التمانية إلى النفس  
وهذا الموتويح يردنا إلى قصيدة «القليس» في ديوان «أقول  
لكم ، (هل كانت هذه القصيدة إرهابا بالحلاج ؟) . حيث  
تسمع إليه وهو يتخطى في الغرباء والفقر والمريض وكسرى القلب

«أنا طوفت في الأورواق سواحا / شبا قلبي حصابا / بعد أن  
حملت في الأرحام والفلة / سنين طوال / في بطن اللجاج  
وظلمة المنطق / وكنت إذا أجن الليل واستغنى الشجونا / وحن  
الصدر للمرق / وداعبت الخيالات الخليفا / ألوذ بركنى  
العازى ، بجنب قبيل المرق / وأبعت من جبره عظاما نخرة  
ورؤوس / تجلس قرب مائدتي - تبث حديقنا الصباح  
والهموس / وإن ملت . وطال الصمت - لا تسبي بها أقدام /  
وإن نزلت سهام الفجر تستخفى كما الأوهام .» (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذى اتفقه في  
بطون الكتب / المهاجم كان عبثا لا طائل وراءه ، فضالته المنشودة  
ليست فيها . فليقل بها إذن إلى الجحيم . وليبحث لنفسه عن طريق  
حر :

«... لأنى حينما استيقظت ذات صباح / وميت الكتب للتران ثم  
لثقت شباكى / وفي نفس الصبح الفواح / خرجت لأنظر  
الماش في الطرقات والساعين للأرواق / وفي ظل الحدائق  
أصبرت عيناى أسرابا من العشاق / وفي لحظة / شعرت بجسدى  
المحموم ينفى مثل قلب الشمس / شعرت بأننى امتلأت شعاب  
القلب بالحكمة .»

(نفس القصيدة)

٤ - ب

والذين أحرقوا كتبهم ، شكا منهم في جلواها ، كثيرون . لكن  
القديس هنا يستبدل بالكتب الحياة نفسها ، فالحياة لن تكشف عن  
روحها المستتر في الكتب وصمت الكتب - بل في الطبيعة - وفي البشر  
يروحون فيها ويغدون ، ويضاطعون فيضابون . الحقيقة كامنة وراء حركة  
الحياة الصاخبة / فإذا شاء القديس أو فاوست أو صلاح عبد الصبور أن  
يلمحها ولو للحظة فيخرج إلى الحياة بحثا عنها .. وما هو ذا يخرج في  
رحلة البحث :

## ٤ - ب ٢

وعندما يفتق صلاح على مسح يوم حديد فإبه يستنصر نوح.  
الغربة عن نفسه وعن الأشياء ، إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على  
يوم مكرور من أيامه :

«أصبح أحياناً لا أذكرى في سما . أو وطناً أو أهلاً  
أعهل في باب الحجر حتى يدركنى وجداني  
فنيهب إلى بذاهة عرفاني  
متمهلة في رأسى . تهرى في أطرافى نقلاً  
تلقى مرساها في قلبي  
هذا يوم مكرور من أيامي  
يوم مكرور من أيام العالم  
تلقىني فيه أبواب في أبواب  
وبغلى عرق ثوبا نسجته الشمس المنتهية  
فويا من إعياء وعذاب ..»

(مذكرات رجل مجهول - ديوان تأملات في زمن جريح)

ثم تكشف رحلة التبار المضنية عن الرتبة والفضاء والكذب  
والخيانة والزيف . فيعود الشاعر محملاً بأعباء النهار لكي يدخل مع 'لساء'  
في همومه الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر بل  
نهار . تولد السأم . وتجعله أيضاً سأمًا مكروراً :

«الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر  
نفسه / والأحلام وعطشوات الأقسام / وهبوط  
الإفلام / وهبوط الوحشة في القلب مع الإفلام / وشدات  
الأوردة المنلوحة والهوررة / ووليف الرايات المنصورة  
والمكسورة / قصص القتل والقتلة / وفكاهات المزمار وهزل  
الفكهين / وضجيج الطرقات / وجنازات الأموات / حتى  
سأم التكرار يكرر نفسه ..»

(تكرارية - ديوان الإبحار في الذاكرة)

## ٤ - ج

هذا البحث المضني في دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه مليء  
بالبشاعة والكذب والفساد والزيف ، حيث يتوارى الصديق والتزاعة  
والبراءة والطهارة ، وسيح تفقد الحياة مزاجها الحقيقي ، ويصبح منظر  
الجنون - إن كان للجنون منطق - هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لتقبلها .  
ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته في قيمة التجربة ، كما فقد من  
قبل ثقته في قيمة المعرفة التي تنطوي عليها الكتب .

وإذا كان **فانوس** في غمرة يأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى  
الحقيقة ، قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المنعة والبراءة  
والقوة ، فإن شاعرنا يدخل في نوع من المساومة في صورة عقد - أو عهد  
فلا فرق - بينه وبين المخاطب ، أيا كان هذا المخاطب ، شيطاناً أو ملاكاً  
أو إنساناً ، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من

## (البحث عن وردة الصمغ - ديوان شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيراً في شعر صلاح . أعنى تجربة البحث عن  
الحقيقة خارج الكتب ، والسياحة في الأماكن الجليدية ، ومحاولة النظر  
إلى الأشياء دون تأثر بما هو مأوف ومتداول ، ثم العودة في آخر المساء  
إلى هواجسه الليلية<sup>(١٧)</sup> . ولكم أبحر في جوف الليل ، كما تنسج على  
وجه النهار !

## ٤ - ب ١

في المساء - كل مساء - تعاود الأستلة الملحة . التي شغلت  
ضميره منذ وقت مبكر :

«منذ زمان / منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز  
الأليون / وأنا أسأل نفسي بضممة أسئلة قبل النوم / أحياناً وأنا  
بين القلطة والإغشاء / إذ أضر أني أهوى في قاع البرلغم / ألقى  
عنى بضممة أسئلة ملحاحة / حتى أهوى . لا يثقل صدري  
شيء ..»

## (فصول متزعة - ديوان شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاحة التي تتعاده كل ليلة ؟ إنه لا يفصح  
عنها . سوى السؤال الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفتله .  
وهو : ماذا قد يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذي تريد الرؤية أن  
تقتنصه في شبكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيحدث  
أو لا يحدث . لكن الأسئلة الأخرى تعود فنتالنا في نفس القصيدة على  
أسئلة الشراء الذي يجرهم معهم صلاح في الليل ، والشاعر الفرنسي «بول  
إيلوار» يسأله عن معنى الحرية ، والشاعر الألماني «برنولد برنجت»  
يسأله عن معنى العدل ، والشاعر الإيطالي «دانيي أليجيري» يسأله عن  
معنى الحب ، والشاعر العربي أبو العليخ المتني يسأله عن معنى العزة . كما  
يسأله المغربي عن معنى الصديق<sup>(١٨)</sup> . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه  
السؤال الذي كرس له حياته كلها ، وكأنهم بذلك يطلبون منه الحال .  
ويلقون على قلبه بهم لا قبل له به :

«تزامم أسألهم حولي ، لا أملك ردا  
أستعظمهم وأنام ..»

ولكنه :

«دليل أن يأوى إلى فراشه الكلم / وقبل أن يهب في غياهب  
الإغشاء / يطوف في عظامه الحلم العظيم / أن تفتح  
السما / أبوابها عن نأ عظيم ..»

ولن أسيل الوقوف عند هواجسه الليلية ، حين يدخل ظله في ظله  
فيتوحد مع نفسه ، وحين يصبح الليل رجا أو غابة ، وحين تدمعه  
أفراس الخوف والوحشة والربح والرزق المولية ، وحين تنفتح جراحه  
وتتنجر أحزانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضياع في بحر العدم - فكل  
هذا وأكثر منه ، بما هو من بابه ، متناثر في كثير من قصائده .

خبرات . في مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر

« يا من يدل خطوق على طريق الضحكة البرية / يا من يدل  
خطوق على طريق الدمة البرية / لك السلام / لك السلام /  
أعطيك ما أعنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد  
من البكارة » .

#### (أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا - في مقابل التجريب - تحتاج إلى تأمل ، فهي  
تتحرك على مستويين من الدلالة يتبادلان ثم يبدآن فيدأخلان . في  
المستوى الأول تبرز فكرة المنزلة فتتحرك الدلالة الحسية ، وفي المستوى  
الثاني تبرز فكرة الطراوة والجلدة ، فتتحرك الدلالة المنوية . لكن  
الدلائل معاً تستبان إلى مدلول واحد ، هو الطريق الذي لم تخض فيه  
قدم . لكننا يجب ألا ننفل أيضاً عن بداية مطلب الشاعر ، فقد حدد  
الدلالة التي يعينها عندما حدد مطلبه في الضحكة البرية ، والدمة  
البرية . فالبراءة إذن هي مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن .  
والبراءة هنا لا تنفصل بحال من الأحوال عن البكارة ، بل ربما بدا لنا  
أن السياق الشعري - لو عدنا إليه - كان أولى به أن يستدعيها ، ولكن  
أعراف الشاعر عنيا إلى البكارة لم يكن - على كل حال - نفيها ، بل  
على العكس ، فالبكارة والبراءة دلائلان متلازمان ، ولا يمكن أن  
تتحقق إحداهما على حساب الأخرى .

ونعود لتسائل عن حدود البكارة في منظور الشاعر . هل يريد  
حقاً أن يطرُق أرضاً لم تخض فيها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن  
يكشف للآخرين عن الجبل الذي لم يعرفوه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره  
في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً . فليس المهم في الأرض  
الجديدة التي يطرُقها ألا تكون قد مشتها الأقدام من قبل ، بل المهم  
أن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ، أن تخرج من  
أثره التكرار القاتلة ، وهيبات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك :

« وكنت إن بكيت هنئي البكاء / ... وكنت إن ضحكت ضالها  
كأنني حدير »

#### (أحلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمة البرية ، الدمة الحارة  
الصادقة ، الدمة التي تهزكيان الإنسان وتضطر فيها أحزان الكون ، كما  
يبحث عن الضحكة الصفر التي لا يكره صفوها شيء ، والتي تستوعب  
أفراح الكون . وهو في سبيل الحصول على هاتين اللطفتين يدفع بكل ما  
اكتسبه في حياته من تجارب . إنه يراهن مثل **فاوست** ، ولكنه - وهو  
ابن القرن العشرين - لا يقع في دائرة فجاجته ، عندما راح يطلب للثمة  
والثروة والثوة . حقاً إن **فاوست** بعد ذلك قد طلب المزال (هيبان) ،  
ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ، فالزمن لا يستدير إلى الوراء ، أما  
صلاح فإنه يطلب محالاً كان ينبغي أن يكون ممكناً .

ومن جهة أخرى فإن للثمة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلاً  
من المعرفة ، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق المؤدية إليها ، « فإن كل البشر  
يريدون امتلاك الحياة ، فبهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو  
الحب ، أو للثمة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر  
الحياة » .<sup>(١٨)</sup> أما البحث عن التجربة البكر . عزته كانت أو مفرحة .  
فطريق إلى المعرفة . ومن يجمع التجارب تزاكم الحقائق الجزئية ، التي  
يمكن أن تفضي - من خلال الحس الملمس - إلى إدراك للحقيقة  
المطلقة .

إن صلاح عبد الصبور حين ايقن من لا جدوى الكتب في  
الوصول إلى المعرفة أوكشفت الحقيقة ، راح يجرّب أن يتخذ من الحواس  
وسيلة تجاوزه به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . فهو إذن لا  
يقترّب من الأشياء ولا يلامسها فربد أن هذه اللامسة في حد ذاتها توفر له  
أولاً من الثمة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها . وفي  
هذا السياق تقف قصيدة « انتساب » (ديوان الإنحار في الداكرة) لنذل  
في وضوح وقوة على هذا المنحى ، ولتكشف - على نحو خلاب - عن  
شاعر يتخذ للثمة الحسية وسيلة للتعرف :

« انتسب إلى جسي / انتسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أعراف  
الأشياء / شهوة شفى أن تتدى ، وتندى / أن تسقي ، أن  
تسقي / حتى تنقص روح الجلد الحمراء / شهوة أني أن  
تعرف / من أين يجيء الضلع الملاذ والتلفع الرضو / في أعصاب  
الإيطين / وسيل العرق على عطف الظهر / في مفرق كومة  
شعر / في الزهريات العشر الممضعة الناجية على أطراف  
الكئين / والصدفت العشر الموشولة في أطراف القدمين / أبلى  
أن تعرف نفسي / كيف تصير الربة لحظة صحو / وكما الرغبة  
لحظة نحو ... إلخ

فلاسة أعراف الأشياء ، واقتناص روح الجلد ، وما أشبه .  
ليست جزءاً من متعة الحواس بالأشياء بقدر ما هي رغبة في التغلغل في  
بواطنها . والقصيدة كلها على هذا النوال الفريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين **فاوست** في إقباله على  
الثمة الحسية وبين صلاح هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان  
فنان ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حينما رغبوا أن يعقدوا  
صفحة كصفحة **فاوست** ؟ فقد كانوا يلوذون بمواسم المراهقة ، يلتمسون  
عن طريقها نوعاً من اليقين يضيء جوارح أرواحهم . وقد سجل صلاح  
نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي ولم يملك كان ينادى : « من يبني  
تجربتي بأغنية ، وحكي برفعة في الطريق » ، وعانى على هذا بقوله :  
« لقد أراد بليك أن يتقد روحه ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يفكر  
قط ، بل أحس ، وأحس بعمق » .<sup>(١٩)</sup>

•

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا قد اقتربنا من دون  
جوان . وإذا كانت أشعار صلاح للثمة بموضوع الحب تذكرنا به فلأن  
ينبها في هذا المجال أرضاً مشتركة ، مع الفارق المائل ، وهو أن دون

(المائدة - ديوان أقول لكم)

والحديث هنا - كما هو واضح - عن الطفل - الحب ؛ أما الطفل - الشعر فيطالعنا في قصيدة « الشعر والرماد » (ديوان الإبحار في الذاكرة) . وكما كان الطفل - الحب في القصيدة السابقة غالباً ثم عاد - بطالعنا الطفل - الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غائباً يعود :

«ها أنت تعود إليّ / أيا صوتي الشارد زمناً في صحراء الصمت  
الجرداء / يا ظل الضائع في ليل الأفار السوداء / يا شعري التائه  
في نثر الأيام المتشابهة المعنى / الضائعة الأسماء » .

ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يضيئ الشاعر يتساءل عن السرقى  
يعودته :

«وأنا أسأل نفسي / ماذا دخلك يا شعري بعد شهر الوحنه  
والبعد / وعلى أي جناح عدت / حيا كالطفل ، رقيقا  
كالعذراء ... »

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر « الطفل » هنا إنما يستخدم من باب التشبيه ، مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك ، فالطفل هو الرمز الموحد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما نحض مع الشاعر قليلا في أمثلته :

«هل عدت غيبثا في بسمه حسناء من مانيا / هل كانت في  
السوق أو الفندق أو في الملهي / لا أذكر ، فالبسمه في هذا البلد  
لدى / تنسل به العيان صباح مساء ... أم عدت على نفضة  
عطر الفل / لفته في عنقك كلما محسنة سمراء ... »

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتقفة بفتح وجداني  
على امرأة حسناء أو محسنة سمراء

• ب

ويعيدا عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر في تجربه صلاح  
يظل الارتباط المحمى بينهما مهمتها عليه في كثير من قصائده . فهو في  
قصيدة «أقول لكم» يجمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة ،  
على نحو يوحى بتلازما :

«لأن الحب ، مثل الشعر ، ميلاد بلا حسيان / لأن الحب ،  
مثل الشعر ، ما ياحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب لهار  
كمثل الشعر / يرفرف في فضاء الكون . لا تعمل له جبهة / وتعمو  
جبهة الإنسان / أحللكم - بداية ما أحللكم - عن الحب » .  
وهو في قصيدة «أضحية خضراء» يصور لنا وفرد هذين المحبوبين  
عليه - الحب والشعر - في وقت واحد ، وكأنها كيان موحد لا ينقسم  
ولا يتجزأ :

«وفدا في ليلة صيف / ولجا من باب القلب كما يلج  
الصيف / كانا بسامين / صنما إجماء نبل / قالا للقلب  
سعدت مساء يا قلب .. »

جوان القصيدة كيان بشري ، وهون جوان صلاح كيان شعري ؛ فهو ليس  
نسخة مطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة  
الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . « الشعر والحب  
مثل الحنجر ذى الحطين ، حين غرست أحدهما في قلبي غرست  
الأخر » (٢٠٠)

وقبل أن ندخل مع الشاعر إلى عالم « الشعر » (الحب) أو  
(الحب - الشعر) لابد أن ننبه منذ البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفي  
هذه العلاقة ، أو بين حدى الحنجر - كما سيمينا

إن دون جوان قد يظهر أمانا - في كثير من تجلياته - باحثا عن  
الحب في كل مكان ، متقلبا من الميام بامرة إلى أخرى ، أو باحثا بنفسه  
عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجرته  
السابقة . وقد يدلفه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهى ،  
وأنه قد يجد ضالته (المثال الأخرى) في مكان ما . وسواء وصل إلى  
تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجرته - بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها -  
كانت تخصه وحده ، بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من  
حقائق كان يستقر في عقل دون جوان ووجدانه وحده . فالكشف الذى  
تنتهى إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التى تبرز من خلاها ، أو حتى  
بمجرد الفكرة البسيطة التى تتولد عنها - كل ذلك يظل مستقرا في ضمير  
دون جوان . ولكن عندما تربط الدويجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايرا .  
فالشعر - كالفن بعامه - هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة . وحين تنتقل  
التجربة من محيطها الفردى الواقعى المحدود لكى تصبح شعرا فإنها تصفى  
وتتحرل إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب  
والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدنا على أن  
تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفا في ذاتها بل لما يمكن في أحشائها من  
شعر ؛ وهو - من جهة أخرى - ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى  
الإطار المعرفى ؛ ثم هو - من جهة ثالثة - يجمعا ، نحن المستقبلين  
للشعر ، طرفا في القضية ؛ وأخيرا يصبح الحب - الشعر منهجا في رؤية  
الحياة والكون

• أ

يتوحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو  
«الطفل» :

«طفلا الأول لد تاه إلينا / بعد أن تاه عن البيت سينيا / عاد  
محجولنا حيا وحسنا / فلفمنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة  
الأولى الحيينا / وتعرفنا عليه / وبكى لما بكيتا في يديه / وارغى  
بين ذراعينا ، وأغص مطمنا ، وظفونا / وتكرمتنا على عينيه  
ظلا / ... »

«كان طفلا عندما فر عن البيت وولى / من ستين عشرة . ذات  
مساء ، كان طفلا / والفتنة وناديتاه في أحلامنا / وانتظرتنا  
خطوه الخضر في كل ربيع / وشكونا جرحه غلاتنا / وعلينا  
بكأس مرة من يأسنا / وتسايتاه إلا رعدة نجحنا أول أيام  
الربيع / عندما نشر بالشوق إلى طفل ودع » .

للسائق أو النسق اليومي للحياة أثر في هذا ؟ هذا جائر ، ولكن النبأية هي الشيء المؤكد ، لأنها - كما يقول صلاح - نهاية مكروعة وممادة :

«سأنتي رفيقي : ما أتمر الطريق ؟ / وهل عرفت أوله ؟ / نحن  
دعي شاخصة فوق منار مسدلة / خطي تشابكت بلا قصد حل  
درب قصير ضيق / الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله  
الفرق / يعلم هل تلوكتنا السعادة / أم الشقاء والنلم / وكيف  
توضع النهاية العادة / الموت أم نوازع السأم » .

(الحب في هذا الزمان - ديوان أحلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التي يمر بها الإنسان ليست حالة مستجيبة ، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها ، بدءاً من النظرة فالإبتسامة فالسلام فالكلام فالومد وانتهاء بالقاء ، «فلم يعد الحب هو الحب الذي عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن ، الذي يبدأ بالتعارف ثم الشوق ثم الرغبة في الوصال ، بل لقد يبدأ بالرغبة في الوصال وينتهي بالتعارف»<sup>(١)</sup> . إن الحب بنية مستقرة في الوجود الإنساني ، في الرجل والمرأة على السواء . ومن ثم :

«قد يلتقي في الحب عاشقان  
من قبل أن يتسما»

(نفس القصيدة)

فالقائه بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب ، بل هو مجرد مناسبة تفرض نفسها مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر في كيان كل منهما بنية العاشق . وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون تحقيقاً لهذا الحب ، أو تحقيقاً لرغبة حسية مبيتة ، بل هو أقرب إلى أن يكون عملاً طقسياً ، يؤدي الفرد كلياً عرضته له مناسبة أداته ، مع يقينه من أنه عمل عارض ، سرعان ما ينتهي وكان لم يكن :

«ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا حبيبي / فلما الذي  
فلحناه / من قبل أن نشفيه / ورغم علمنا بأن ما نسجده ملامه  
لفرشنا تطهده أنامل الصباح / وأن ما نهمسه ، لننص  
أعصابنا / يلفه البواح / فقد نسجناه / وقد همسناه » .

(نفس القصيدة)

وبما كانت قصيدة «أخيه من ليلى» (ديوان أحلام الفارس القديم) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور ، فقد شاعت الظروف - دون حسيان - أن يتقاطع عاشقان فخرهما تجربة الحب ، ثم ينصرف كل منهما في سبيله ، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر . وماذا تهم الأسماء بالنسبة للشماق !

ومن الطريف أن ما سميته «بنية الحب» بسميه صلاح «موهبة الحب» :

«أشقى ما هو بقلبي أن الأيام الهجمة / جعلته يا سيدتي قلباً  
جها / سليبته موهبة الحب / وأنا لا أعرف كيف  
أحبك / وأضلاعي هذا القلب » .

لاحظ تشبئة الفعل في هذه العبارات (وقدا - ولجا - كانا - صنعا - قالوا) ، كان يبدأ واحدة تحركها إذا تحركا ، أو صوتاً واحداً يصدر عنها إذا تكلما . لكن كلا منها له دوره بعد ذلك ، وكان طبيعياً أن يبدأ الحب :

«وتقدم هذا المصير الحب / وروى في قلبي فيروزه / خضراء  
بلون الأمل / وأشار وقال / قم يا شادي ، غرد ، بأرث  
للحب » .

ثم يأتي دور الشعر :

«وتقدم هذا المصير الشعر / وإصبعه لك الحتم وألقى السر » .

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت - من منظور الشاعر - مطلباً يسعى إليه ، لا ليجرد أنها تحمل متعة في ذاتها ، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التعرف . وبهذا نحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر .

• ج •

وبفردنا نموذج دون جوان الشاعر إلى ثقل مفهوم الحب عنده . ونستطيع - منذ البداية - أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين الحب من حيث هو «بنية وجودية» قائمة في كل زمان ومكان كأنها خارج الزمان والمكان ، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين يتعين في زمان بعينه ومكان بعينه ، أي إته - بعبارة أخرى - يفصل بين التصور والممارسة ، أو بين الفكرة والفعل . فالحب قائم في نفس الحب ، أو في نفس كل إنسان ، قبل أن يكون واقعة بعينها ، يمارسها عاشقان ، وهو باق في النفس ، حتى بعد أن تنتهي هذه الواقعة الفردية المعينة . ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقيمية ومعدودة ، تبدأ لكي تنتهي ؛ لأن أي واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله ، وهي لذلك لا يمكن أن تغني عن غيرها ، أو أن تكون نهائية . وإنما يمارس العاشق تجربة الحب في كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا المعنى ، على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه ، وهو أن تكون التجربة الحاضرة باتساع التصور ، أي تحقيقاً عملياً لبنية الحب الوجودية في شمولها .

لممارسة الحب إذن في إطار تجربة معينة ، أي من خلال علاقة تنشأ بين محبين ، هي دائماً ممارسة جزئية ، وهي لذلك وقيمية . إنها موهبة ما على سطح بحر عميق ، أو ابتهاق ما للبركان لا يهدأ جوفه ، في مكان ما من سطح الأرض . وليست الموهبة هي البحر ، ولا ابتهاق البركان هي البركان . وقد تتلاشى الموهبة في موهبة أخرى أكثر منها عفواناً ونشاطاً وقد تخمد ابتهاق البركان لتظهر ابتهاق أخرى له ، أكثر تظلياً وتوهجاً . كيف تبدأ الموهبة وكيف تنتهي ؟ ومتى تحدث ابتهاق البركان ومتى تفتقر ؟ وفلتزك هذا الحديث بلغة الاستمارة ولتقل : متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهي ؟ هذه مسألة لا تغضخ لقاعدية ؛ لأن الحب - كما قال صلاح - «ميلاد بلا حسيان» ، وهو ليس كالفصول ، يأتي كل منها في أوانه ، فهو يأتي - حين يأتي - «بغير أوان» . ولكن هل يمكن أن يكون

## (رسالة إلى سيدة طيبة - ديوان أحلام القاموس القديم)

فالوجهية هي الاستعداد الكامن المستقر لدى الإنسان ، الذي ينشط كلما اقتضت الظروف نشاطه ، فإذا لم يكن هناك مقتضى ظل الاستعداد مستترا مكانه . ولكي يمارس الإنسان الحب لابد أن تكون لديه هذه الموهبة ، أو هذا الاستعداد . وفي هذا المجال يتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أنصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبي عامر .

د - ٥

ويقودنا التمازج بين الأيام الجمجمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا في مفهوم الحب . فجنسية الحب أو ممارسته غير معزولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو من رؤيته للحياة والكون . والحب الشاهر إما أن يكون نادر ، وإما أن يكون الغضا لما وثاقا عليا ، وهو الأغلب . فقل أي نحو تمثل تجربة الحب في الحالين ؟

د - ٥

هناك قصيدة تقف متفردة في كل شعر صلاح ، يبدو فيها راضيا عن الكون والناس ، مشيدا بعبادة السماء ، تانفعا عن نفسه حزنه «للمعم العمم» ، مصافحا للحياة في تهلل واستبشار ، وكأنه إنسان قد انتهى به وبعج الظهيرة إلى واحة زروية الظلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكرس عصا الزحزال . هذه القصيدة هي : «أهل من العيون» (ديوان أحلام القاموس القديم) :

«عينك عشي الأعيى / أرقد فيها ولا أظير / هديها  
ولير / خيرها ولير / وعندما سط جناح قلبى الترق / بينها ،  
عرفت أنى أفركت / نهاية السير» .

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبراة والحنان والشافية والشفرة والسناء (كذلك نعى - تلك الندى - ربح الزهر في حدائقك - هناك الرقيق - وجهي الذي نظرت به يمسك - أي نسيم ناعم هذا الحنان - تهلل من عيوننا قولونا الجحفة ..) - كان شاعرا رومانيا غمرته السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا لحال روى أخاذ . لا مجال فيه لحركة الحواس . ومن ثم كان طبيعيا أن تمحو هذه السعادة الروسية الغامرة آثار كل اشتياك معضل قديم بين الشاعر والسما . وبينه وبين الكون ، وبينه وبين الناس :

«وأى كون غلب يمحىنا / حين نكون وحشنا معا / أى كمال لم  
يشاهد مثله / أى جمال / الله عادل بنا ، والكون خير ما  
يزال / والناس شفافون كالخيال ...»

وظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متآزرين ، أحدهما يتناول برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بتجربته الحسية . والشعور بالرضا ، بل السعادة الغامرة ، هو ما

تحتل به

يسيطر على هذين الخطين . حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود في ستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما يتمكسر رضاء عن هذه التجربة على علاقته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة مغارة كل المغارة لتجارب صلاح السابقة واللاحقة ؛ فهي لا تبدو واقعة عابرة . تجمع بين المشاعر المتناقضة ، وتميش لحظتها على سطح الزمن أو في هامشه . بل تبدو في إطار من التورانية والإشراق كأنها الفضالة للنشوة ، أو كأنها غاية الغايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة - على غير المؤلف في شعر صلاح - ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو يتغنى طليقا من بدايتها حتى نهايتها .

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف - أعيى - أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ عمقها الكامل إلا إذا تولد السلام بين الإنسان والوجود .

د - ٥

إن تفرد هذه القصيدة في شعر صلاح - رؤيته وأداء - لا ينفي الحقيقة في شأن تجربة الحب بعامة عنده ، وهي أنها لا يمكن أن تكون تحققا كاملا لبنيّة الحب الأصلية ، بل على العكس ؛ فإنه يؤكد ما فتعلّق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها - عند الافتقار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب - غير قابلة للتحقق . ولم يكن صلاح على وثام مع العالم (ما أكثر ما كره على أمتاعنا عبارات مثل : هذا الكون ميوه ولا يره - عالمكم ميوه) بل كان رافضا له في كل مستوياته . قد تداعبه الأمنيات فينتخيل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوه برباط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبحا نجمتين جارتين ، أو موجتين تؤمنين ، أو جناحي نورس رقيق ، ولكنه - ولكنه - لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تتحقق واحدة منها - كان لابد أولا أن يكون في سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد يتمكسر على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله في حالة تحقق كامل للحب ، ويقطر في نفسه المرارة :

«لكنى يا فتى مجرب قعيد / على رصيف عالم يجرع بالتخطيط  
والقائمة / كون خلا من الوصاة / أكسبني التعميم والجهامة» .

وقد سمعنا منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الأيام الجمجمة ، التي عكست جهامها على قلبه فسلبته موهبة الحب . وهو لا يل من تكرار هذه الحقيقة :

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه  
الوصب / لن نجنى .. حتى الحب» .

(يا نجى .. - ديوان تأملات في زمن جريح)

وهو في القصيدة نفسها يقول :

«ودعنا في قلينا مرج مغلول الأقدام / مرج خلاب  
كالأحلام / ولقصر العمر / هل يصحك يا نجى إنسان مقصوم  
الظهر؟» .

يملك ما يلائم فيه طعاما (تنفس القصيدة) - وهو لا يعلل ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة - شأن دون جوان القديم<sup>(١٧)</sup> . ولكنه في الوقت نفسه كان لا ينسى أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا ؛ وكان هذه الصفة توضح عن كل ما فاته من صفات دون جوان .

وهذه الصفة لها مغزاها حين نعود فتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب . فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه - في الوقت ذاته - بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحي بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منتهية . بل سيستمر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية ؛ من فعل لابد أن ينتهي إلى قيمة معرفية .

وفي إيتاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبق الشعر هو ما كان يوقفه في تكرار التجربة . مع بقاءه من أنها مجرد سلوى وعزاء عن قبح العالم .

• • •

في إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عَرَضًا بالنسبة إلى الحب ، ويصبح التفتيش عن الفريزة هو الوجه الآخر المظبوط للمحب عند الشاعر . وقصيدة «أنثى» (ديوان تأملات في زمن جريح) بناء رمزي يشير إلى موقف الشاعر الجلي من حبيته التي «تطفئ الصباح» ثم تطفئ شهورها بل دونه . والتقصيدة تضع بفتور الشاعر واستسلامه لهذا النقص الليلي المتكرر .

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذي دار بين سعيد (الشاعر) وليلي في مسرحية صلاح و ليلي والضيوف :

ليلي : أغنى لو عشنا في عش واحد .

سعيد : تعنين .. سريري واحد ؟

ليلي : كالأزواج جميعا يا حي .

سعيد : أهر الجنس إذن ؟

ليلي : بل هو تحقيق الحب .

سعيد : الحب إذن وهم دون الجنس ؟

ليلي : بل هو شوق ظلمات يلهي أن يتحقق .

سعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟

ليلي : لا أدري .

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجري على النحو التالي :

ليلي : انظري لي وألأسي وتحسني

إني وتر مشدود

يبي أن يتحل على كليك شاء وتقاسم

سعيد : أوه .. الجنس

لعلنا الأبدية

وجه الحب المطلوب .

وليس محض صدقة ان يكون موقف سعيد (الشاعر) في هذه

وهكذا تسل الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالتعاسة . يصبح من المحال معه تحقيق الهجة بالحب ، وتصبح كل تجربة حب ينوونها محكوما عليها منذ البداية بأنها مستهتة وشيكا .

لقد كان دون جوان رافضا للعالم ، ورافضا للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده . ولذلك راح ينشد خلاصه في الحب ، ولكن كل تجربة كانت تسلمه إلى تجربة جديدة . وما كان من الممكن أن يقر له في الحب قرار قبل أن ينقص يديه من العالم . وهيبات ! أو يتغير وجه العالم على النحو الذي يريده . وهيبات كذلك !

• • •

ولكن هل يعنى اليأس من تحقيق كمال الحب . نتيجة اليأس من صلاح العالم ، أن ينفض دون جوان يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى شيء بعد ذلك يعيش ؟ وماذا يصنع الشاعر الذي غرس الحب في قلبه يوم غرس الشعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة . مها كانت نتائجها المتوقعة ؛ فهي الشيء الوحيد الباقي والممكن . ولكنها مضيق في التجربة بمنطقين مختلفين ؛ فلون جوان يمضي فيها تحديا للمجتمع وانتقاما منه . والشاعر يمضي فيها بوصفها الغزاء له عن شرور العالم :

«ولا صار خلق الحب في قلبي هو السلوى / لا يام بلا طم وأشباح بلا صورة / وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم نذرت من قلبه / وقلت له : أيتك لا كبر النفس ، لا يام / ولا في الكم جوهرة ، ولا في الصدر وشحت / ولكي إنسان فقير الجيب والمفظة / ومثل الناس أبعث عن طعامي في فجاج الأرض / وعن كوخ وإنسان ليستر ما تعريت ..»

(الحب - ديوان أقول لكم)

فالحب هنا ضرب من الغزاء للنفس عن خيبة الظن في الحياة والناس . وعن الإحباط في تحقيق مآربه الخيال من مطامح وآمال في حياة برينة خالية من التوهم والتزييف . وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شرور الواقع وعذاباته فلأن لا تتوقع عندئذ الحب التياه بنفسه وقدتره على الإغراء ، الفاخر ببراعته في الفتك بالنساء ، المظلم إلى جامعه وثرائه ، والمولوج بها لها ينصبه بل من شباك ، مثلا عرفنا في شخصية دون جوان في بعض تجلياتها . بل يبرز عندئذ الحب التقيض - الذي يكسب قلب المحبوب بضعفه وقلة حيلته ونحوه ذات يده ، ولكنه يستقي من دون جوان فضيلة الصدق مع النفس . ومن ثم فإن التناقض في سلوكها يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منها على المضي في تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها في الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا في الهدف وفي النتائج . ولم لا تقول إنها هي نفس الوسائل . تستخدم مرة في حالة إثبات وأخرى في حالة نفي ؟ وبعبارة أخرى فإن صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهدافه حين يبنى عن نفسه صفاته . فهو يبنى عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور الأمراء (قصيدة «طن» ) ، كما يبنى عن نفسه مظاهر الغراء ؛ فهو لا

## (حديث في مهلي - ديوان تأملات في زمن جريح)

هل هو فلوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو دون  
جوان الذي يخرج بحثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يغيرا  
الكون ؟

ويأتى عين منها نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من  
«هذه كرات الملك عجيب ..» :

«والزعي من حيرة الأفكار والسبل ! / أنجبت في كل الحنايا عنك  
يا حبيبي المنعة / يا حفة من الصفاء ضالعة / هل تختفين في الحسد  
أعصره فينتفض / وحين يروى يتزوى ولا يرد / وبعد ساعة يعود الظما  
كأن كل ما ارتوى / كان سرايا أو زيد ..»

هل هو فلوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم  
هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الحسد ؟ وهل الخطاب هنا  
موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة «المنعة» ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين المؤرخين القديمين قد امتزجا - من  
خلال الشاعر - ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة  
هو نفسه حكم العشق . وهذه البنية هي ما يسقطه شعر صلاح في وعينا  
المعاصر .

المسرحية من الجنس أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا .  
وقبل سعيد ، نصنع الترنيد للأميرة (مسرحية الأميرة تنظر) :  
« يا امرأة وأميرة / كوني سيدة وأميرة / لا تنفي ركبك التروانية في  
استخذاء / في حقوقي رجل من طين / أيا ما كان ... »

إن هذا الموقف كله يتطوى على رؤية دوجوانية . ألم تعرف من قبل  
موقف دون جوان من «دون أليخا» ورأيه في أن استمراره في الزواج منها  
لم يكن إلا نوعا من «الزنا المستتر» ؟ !

- ٦ -

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه  
الفائس وجهه الدوجوانى لا يبقى إلا أن نقول إنه لم يكن يعمل هذين  
الوجهين متصليين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا  
مندمجين ، أو كأن كل منهما يصبح قاعا للآخر ، وهذا للظرف والموقف .  
وإلا فبين من منها نقرأ مثل قوله :

«تصير قلى الوحدة في ساعات العصر المبطنة الخطوط / ..  
أطفي عندئذ أنسكع في الطرقات / أتبع أجساد النسوة / أنجيل هذا  
الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه / حتى يتعلق في هذا الظهر / أو  
هذا التهذ يظفر ليعلم هذا الحصر / (وأعبد بناء الكون) ؟ !

• هوامش :

- (١٢) Smeed; op. cit., p. 173.  
(١٣) في كتابه «كتابة على وجه الريح» - الرطل المرعى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ ، ص ١٧١  
(١٤) «مسألة الحلاج» - ضمن مجلد «ديوان صلاح عبد الصبور» - دار العودة ، بيروت  
١٩٧٢ ، قسم المسرحيات ، ص ٢٣٠ - ٢٣٢  
(١٥) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ١٧٥ - ١٧٦  
(١٦) انظر مقدمة مجرعة الشعرية ، ص ١١ من الحب - «الكتاب الذهبي» ، ص ٧ . وقصيدة  
«تأملات ليلية» ، من ديوانه «شعر الليل» .  
(١٧) راجع قصيدة «فصول منزهة» - ديوان «شعر الليل»  
(١٨) صلاح عبد الصبور : «كتابة على وجه الريح» - الرطل المرعى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ ، ص  
١٧٢  
(١٩) صلاح عبد الصبور : «أصوات المنصر» - الدار التونسية للطباعة والنشر ، ص ١٢٠  
(٢٠) صلاح عبد الصبور : «عمر من الحب» - الكتاب الذهبي - مؤسسة روز اليوسف ، ص ٨  
(٢١) صلاح عبد الصبور : «ملية العشق والحكمة» - دار اقرأ ، بيروت ، ص ١٢٣  
(٢٢) يتقدم هذا النص على صلاح في عدد من القصائد ، منها «أناشيد غرام» ، «رسالة إلى  
صديقة» ، «أخية حب» ، «وطن» ، «أعلى من العيون» .

- (١) انظر بحث الشقار : قضايا الأدب المعاصر - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١٩  
(٢) انظر كتاباته «التصميم العصى للأدب» - الفصل الخامس يتناول قصة «السراب» لتجيب  
مغفور  
(٣) J. W. Smeed : *Faust in Literature* - Oxford Univ. Press, London 1975  
(٤) انظر عرض صلاح عبد الصبور لكتاب «طرق الحماة» لأين حزم - في كتابه «رسالة على  
الزور» - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧١ - ص ١٨٦ .  
(٥) Dictionnaire des Personnages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E.  
et V. Pompani, 3e édition 1970, p. 27.  
(٦) مؤلفه دون جوان - ترجمة إدوارد ميخائيل ، رواق المسرح العالي رقم  
٢٢ - القاهرة ، ص ١٢ - ١٤  
(٧) عنه ص ٩٥  
(٨) عنه ص ٩٤  
(٩) عنه ص ٢٧  
(١٠) Smeed; op. cit., p. 178  
(١١) B. Shaw : *Man and Superman* Penguin Books 363 p. x ff





# الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور

□ عبد الرحمن فهمي

على المادة المحسوسة في تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمظهر بعيداً عن الجانب العقلي أو الوجداني الذي أملى عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المطلق نتحدث عن أنواع من الرؤى تتعدد وتختلف بتعدد الفنون واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعا من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحي وإنما هي بالمعنى العام الذي نعينه عندما نتحدث عن الدراما في لوحة أو في قصيدة أو في عمل موسيقي . وقد فسرها الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه ( الشعر العربي المعاصر ) بأنها ( تعنى ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله ) (١) . وقد أكدت لي التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ، فالرؤية الدرامية إذن هي أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكن يوجد صراع فلايد من وجود تقيضين اثنين على الأقل يلعب بينهما هذا الصراع . ولكن وجود التناقضات وحده لا يكفي لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة مترددة بين التناقضات جيئة وذهابا ، وارتفاعا وانخفاضاً ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفني يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة في نفس المتلقي . وعندما نقول إن فنانا ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعني أنه قادر على إدراك التناقضات في موضوعه ، والتقاطها وهي في أفضل حالات الحركة . ثم تسجيلها بطريقة تنتقل بها إلى المتلقي بترتد عنده توتراً مماثلاً للتوتر في نفس الفنان .

هذه هي الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل ، فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية بمثل الوضوح والبساطة التي عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيقى للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال الرؤية الدرامية الذي يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر والقصة نفسها . مما يتيح لنا عقد المقارنات التي تساعد على التوضيح . والتي تحرم منها الرؤية القصصية في مجالها المنفرد ثم إن الرؤية القصصية تعتمد اللغة أداة ، ذا ، واللغة - رغم إنها صوت ( وهو مدرك حسي ) ، ورغم أنها ترمز - من بين ما ترمز إليه إلى الأشياء والأشخاص ( وكلها مدركات حسية ) -

لا أشك في أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير . والحديث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع ، وهو الأجدى في أية دراسة نكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصي - وله فعلاً إنتاج قصصي (٢) - فهو لا يمثل ركنا هاما في مكانته الأدبية . أم أن الأمر مجرد تعصب من تلقن الأدبي الذي أمارسه يجعلني أتلمس أوهي الأسباب لأكتسب إلى حظيرة شاعرا عملاقا مثل صلاح .. ! ... وأخفى أن الأمر ليس فيه شيء من هذا على الإطلاق ، إنما هو محاولة من لتفسير خصائص معينة في شعر صلاح اعتقد أنه يز الكثرين من شعراء جيله فيها ، ثم إنه رأى قديم لي قلته له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة ( ألي ) في الجمعية الأدبية المصرية ، وكانت أول قصيدة له في الشكل الشعري الجديد الذي اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قلته له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة ( مأساة الخلاج ) وكانت أول مسرحية له . ولا يخفى أن الفصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى تلفظي إحداها إلى الأخرى عكسا وطردا دون تغيير في التسجيح كبير (٣) .

ولقد وردت في هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا ندخل في جدل طويل ثم يكشف كل منا - كما يحدث عادة - أنه يستعمل المصطلح بمعنى يختلف عن المعنى الذي يستعمله فيه الآخر . أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل في الرؤية الشعرية ، لأن الفرق بينها وبين الرؤيتين الآخرين واضح لا لبس فيه ، أما اللبس الحقيقي فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ، فكثيرا ما يقع الخلط بينهما ، أو تلمي أحدهما لحساب الأخرى ، خصوصا في الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب تنظيرا وتعليقا للندد .

(١)

يقصد بالرؤية الفنية بعمامة الطريقة أو المنهج الذي يرى به الفنان الأشياء . واختصاراً للمصطلح نستعملها متضمنة الرؤية الحسية والرؤية العقلية معا (٤) . وخصوصاً أن الرؤيتين تتداخلان عند الممارسة بحيث يصعب - بل يستحيل - أن نفرق بينهما ، وحتى في الفنون التي تعتمد

هذه القصيدة هوجمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة في أوائل الخمسينيات، وكان محور الهجوم هو التهامة والسوية، فشرّب الشاي ورتق العمل ولعب الذرد أحداث تافهة لا تستحق أن يتوقف عندها الشاعر، واللغة التي صيغت بها لغة سوية. ولكن فأت هؤلاء المهاجمين أن التهامة والسوية هنا مقصودتان فنيا، فاختيار شرب الشاي ورتق العمل ولعب الذرد من بين مئات الأحداث التي ربما كانت أهم منها بكثير، اختيار متعدد يحقق التماسك بين لوتين من الرؤية الفنية. أما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية. ففي مطلع القصيدة تناقض درامي واضح بين طلوع الصباح بما يحمل من إشراق وبهجة وبين الحزن، مع توافر حركة سريعة في الانتقال بينهما عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح... ما ابستم). وفي آخر المقطع تناقض درامي آخر مع الحركة في (وضمكت من... ودعوى...) فالقطع يحسب بين بداية درامية ونهاية درامية. والأحداث التي يبينها يحكيها الشاعر في سرد متتابع باستعمال الواو العطف التي لا تقيّد ارتباط العلة بالمولود، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للعلّة المذكورة في مطلع القصيدة (إني حزين.. وضمت حزني في أني ما ابستم... وخرجت.. وغسّمت.. وخرجت... الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضمكت) فإذا به يكون علاقة درامية بالعلّة التناقض مع المطلع (إني حزين)؛ وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التي سردها كانت ضرورية لتؤدي إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع. ولو لم تكن بهذه الدرجة من التهامة ما صلت علّة للمعلول (ضمكت). ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية. بغض النظر عن تهايتها الواقعية. وهذه هي الدقّة في الاختيار من بين الأحداث الواقعة والممكنة التي أشرنا إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية. وهي هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح.

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك للعلاقات بين الأحداث واختيار واعم منها لما يمثل الموضوع، فهي قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها، أو ظنن رؤية الموضوع على أنه أحداث، أو ظنن مرة أخرى هي تحول الموضوع إلى أحداث. فكما يتحول الموضوع في رؤية الرومان إلى ألوان وتخطيط ونسب، ويتحول في رؤية المسرحي إلى مجموعة من التناقضات المتصارعة، ويتحول في رؤية الموسيقى إلى أصوات متنفدة، فإنه يتحول في رؤية القاص إلى مجموعة من الأحداث المترابطة ارتباط الملول بالعلّة والنتيجة بالسبب، فبما ويفهمه ويحس به ويتفاعل معه من خلالها، حتى ليصح أن نقول إن الموضوع هو الحدث أو إن الحدث هو الموضوع في رؤيته الفنية.

- ٢ -

يلبسي أن حدثنا عن الرؤية القصصية لا يعني أنها هي العاملة دون غيرها من الرؤى في إنتاج الفنان حتى ولو كان قاصا. فالقصة التي تعتمد الرؤية القصصية وحدها - كالقصص البوليسية الرخيصة - قصة فقيرة لا تحبب على الفن الأدبي، فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان في الشعر. وإلحق أن القصيدة الجيدة تكون غالباً نتاجاً مشتركاً لعمل أكثر من رؤية فنية. وبخاصة الرؤية التصويرية

إلا أن اللغة نفسها مدرّك عقل في حقيقة الأمر. وسبب ثالث يجعل تعريف أصعب وأقعد. وهو أن القصة أنواع والألوان متعددة، غير أن منها قصصاً درامياً وقصصاً غير درامياً. والقصص الدرامي هو (أرق أشكال التعبير القصصي المباشر)<sup>(١)</sup>. والتحليل دائماً - أو ينبغي له أن - يتناول أرق المتأخر. وهنا يختلط مفهوم الرؤية الدرامية بوضوحه بمفهوم الرؤية القصصية الغامض نوعاً ما عند أغلب الدارسين، بل يحدث أحياناً أن تلحق الرؤية القصصية تماماً وتندمج في مفهوم الحكاية. وهذا ما يجعل بعض الدارسين يزعم أن الشعر العربي عرف الشعر القصصي، ويضرب مثلاً بأبيات الليعترى في لقاء الذئب أو أبيات الحظيطة في إكرام الضيف. والسبب في هذا أنه يوجد بين مفهوم القصة والحكاية في إكرام الضيف. فكل قصة حكاية بشير شك، ولكن ليست كل حكاية قصة. فالحكاية سرد أحداث بالغة، وكل قصة لا بد أن تسرد أحداثاً بالغة. غير أن مجرد سرد أحداث بالغة لا يصنع قصة. وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى م. م. فروست على ما أذكر تقول: (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فانت لم تصنع قصة، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً علي فقد صنعت قصة). والفرق هنا هو أن الجملة الثانية ترتب معلولاً على علّة، وترتبط نتيجة بسبب. وهذا يضع أديبنا على فرق مبدئي بين الحكاية والقصة - فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا تربطت أحداثها ارتباط الملول بالعلّة والنتيجة بالسبب. فهل وضعتنا إصبعنا بهذا التفريق على معنى الرؤية القصصية. فنقول: هي القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث؟ هذا شيء ولكنه ليس كل شيء. فلابد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على الاختيار من بين هذه الأحداث. بحيث يتقن الفنان أكثرها تمثيلاً للموضوع من بين المئات الواقعة فعلاً أو الممكن وقوعها؛ فخرج نسان لعمله صباحاً وعودته منه بعد الظهر. يضم بين الحدثين مئات من الأحداث الصغيرة التافهة أو البارزة الهامة. بلداً من الحلاقة قبل الخروج وانتهاء يوماً بمشاهدة مع رئيس العمل والاستقالة أو الفصل... مئات لا تحصى من الأحداث المتفاوتة بين التهامة والأهمية كما ترى، ولكن الرؤية القصصية هي التي مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط لينسج منها مطلع قصيدته (الحزن)<sup>(٢)</sup>.

يا صاحبي إلى حزين  
طلع الصباح لما ابستم (١) ولم يتر وجهي الصباح  
وخرجت (٢) من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح  
وغسّمت (٣) في ماء القنعة خبز أيامي الكفاف  
ورجمت (٤) بعد الظهر في جببي قروش  
فشرّيت (٥) شاي في الطريق  
ورنّقت (٦) نعل

ولعبت (٧) بالذرد الموزع بين كني والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين  
وضمكت (٨) من أسطورة حمقاء ردها الصديق  
ودعوى حمّاد صديق.

شربوا من يدي رحيق الجنان  
قلت: من أنت؟ قال: رؤيا عيال  
كسسل حى على الوجود رآك  
منسد ماديت الخلاق حول  
لقبني السماء بالنسيان.  
قلت يا حادى الخطايا لقم  
مردت ركنه يد الخفران  
لاذ عمري بشاطنك فدعى  
في لرائك الغرب أفن زمانى  
لنمطى فزلزل الأرض نحتى

وطوى الصمت في الفلا إذ طوائى  
الخيوط العام في القصيدة - كما ترى - حكاية أشبه بالملأ أو  
الكابوس ، فالشاعر في لحظة يأس وعجز غرق في نوع من الزم - فأسلم  
نفسه في مكان مغفقر فيه رجل عجوز يشير إلى نهر من الدموع - ودار  
بينها حديث عرف منه أن هذا العجوز هو النسيان ، فسأله أن يلوح به ،  
ولكنه استخفى ، وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا  
قصة ، لأن أحداثها تنفقد رابطة العلبة التي أوضعتها أنها أساس في الرؤية  
القصصية . والحكاية ليست رؤية فنية ، ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى  
الفنية الأخرى . وفي القصة تكون الحكاية هي المهاد للرؤية القصصية  
وليست هي نفسها . وهذا مايسر تحويل القصص إلى دراما أو موسيقى  
أو لوحة أو تمثال . وفى في الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) للرؤية  
الشعرية . وهذا ما ينبغي أن نلاحظه حتى لا نخلط بين الحكاية في  
القصيدة وبين الرؤية القصصية . فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينها في  
قصيدة نهر النسيان مهاد لرؤية فنية هي عباد القصيدة ، ولكنها ليست  
الرؤية الفنية نفسها . فما رؤية الشاعر الفنية إذن ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة في الديوان وجدنا أن الصور  
وحدها ، هي التي تحت أبيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة  
وثمانين ، فيمد البيت الثاني (ونسيت الشباب والسحر... إلخ) وقبل  
البيت الثالث (وتجردت من زمانى وكفى) نظم الشاعر أربعة وعشرين  
بيتا يفضل فيها ما نسيه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتي  
بالنسى في لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشييه له :

ونسيت الذى (وكانت شمعا  
بناهت الظل حالوا في جناف)  
ونسيت الأمل (وكان رياحا  
أزجت الهن عموها في كيسان)  
وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين بيتا أن يتحرك  
الحديث في الحكاية (وتجردت من زمانى وكفى... إلخ) . ويشغل  
الحديث هذا البيت وبيتا آخر بعده ، ثم يتوقف ثانية لتبدأ مجموعة أخرى  
من الصور ترسم لوحة للفترة التي وجد نفسه فيها (خاصم الدهر ليلها  
ففى.... إلخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك  
الحديث بقاء العجوز (وإذا أشيب...) . ويشغل وصف العجوز أربعة  
عشرين بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة في البيت الثالث عشر من الحكاية  
(أرعتنى السنين...) . وتحقق القصيدة حتى تبلغ أربعة وثمانين بيتا

والرؤية الدرامية (والرؤية الشعرية طبعاً قبل كل شيء ، ولكنها ليست  
موضوع حديثنا) . والرؤية التصويرية - وهي أصلاً رؤية الرسام - هي  
لنرى تمد الشاعر بصوره الفنية ، بدءاً من التشبيه والاستعارة والجاز  
وانتهاء بالصورة المركبة التي تنبسط لتشمل مجموعة من الأبيات أو تشمل  
القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هي عباد  
القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة - تثرى القصيدة وتعين على تمكين  
الرؤية الأساسية . وفي قصيدة (الحزن) التي تمثلت بها في الفقرة السابقة ،  
يتحول الحزن (وهو الموضوع) في رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان ونسب  
يمكن أن ترسم في لوحة (حزن طويل كالطريق من الجمح إلى الجمح)  
أو إلى أصوات . وإن كانت بطريقة سلبية (حزن صموت) كالأصوات  
بلا فحيح . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموضوعه في  
الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط للملحول بالغة .  
فالرؤية القصصية هنا هي ركيزة القصيدة وعادها . والرؤية التصويرية  
أو الصوتية إثراء وتمكين لها . حتى إنها لا تميز إلا في الأبيات التي هي  
وصلات أو (مشدات) بلفة المهار - تربط بين مقاطع القصيدة (فصول  
لقصة) .

ولعل مقارنة بين صلاح وشاعر عملاق آخر هو محمود حسن  
إسماعيل تعين على توضيح ما أرمى إليه وتأكيده .

في ديوان (أين المهر) قصيدة هي من عيون شعر محمود حسن  
إسماعيل ومن أكثرها تمثيلاً لنهجه الشعرى ورؤياه الفنية ، وهي قصيدة  
(نهر النسيان) <sup>(١)</sup> . وقد صاغها الشاعر في أربعة وثمانين بيتاً ، فإذا أردنا  
أن نتبع الخيط العام للقصيدة وجدناه لا يشغل غير واحد وعشرين  
بيتاً . استأنذ في إيرادها كلها هنا تيسيراً للمقارنة .

استقياني من عصمة النسيان  
والنسيان فقد نبت زمانى  
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغاني  
وتجردت من زمانى وكفى  
لزمان محبب عن عيباني  
وإذا بي في قفرة ألفت الصمت عليها صوامع الزهاني  
جبت فيها حيران ألفت نفسي في غضم مغيب الشيطان  
وإذا أشيب يغمم كاشفون بين السهول والوديان  
آمنى السواء أذهله الدهم وغشته هيلة الجيوان  
وبداه لقامة الزمن الأجر... عكازتان مشدوعتان  
ضم إحداهما ولوح بالأخرى لواء محبب نصاد  
فيه نهر من الدموع وجب  
مترج بالآلئين والأشجان  
وقلوب أفلها بين جنبه سفين يجرى بلا ريان  
أرعتنى السنين واستلب الأشيب وعي . رياه فاذا دهان .  
فتهاويت كاشفهم على أشلاء روحى المفسر الأسيان  
ثم ناديت فأمعن في الصمت قليلاً وصاح : من دعاني ؟  
قلت : روح ملب . قال : من أين ؟ قلت الأمل إليك زمانى .  
قال : أقبل فكم بدنئك صرعى

عكس ما رأينا في نسيان محمود حس إسماعيل . حيث كان التشبيه أو ما مثله من الصور هو الركيزة . في حين ، تقتصر الحكاية على أن تكون المهاد الذي ترصع فوقه التشبيهات . فالفرق بين الشاعرين - وكلاهما عملاق - هو الفرق بين الرؤية التصويرية والرؤية القصصية .

- ٣ -

**الرؤية القصصية - كما رأينا - هي قلعة أو ملكة عند الفنان . تحول الموضوع إلى أحداث متراصة متحركة .**

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعلها ومفعول تقع عليه كما يقول النحاة . ولكن الأفعال وفعاليتها ومفعولها في النحو بسيطة مجردة (ضرب زيد عمرا) . أما من زيد ومن عمرو . وكيف حدث الضرب . وكيف انتقل عمرو أو زيد أو كلاهما بالضرب . فأسئلة لا ترد في النحو . ولكنها أساسية وجوهرية في الرؤية القصصية التي تفقد قيمتها إذا لم تجب عنها . ومن هنا يفصح الفاعلون والمفعولون في النحو شخصيات في القصة . ولهذا لا تكتمل الرؤية القصصية فنيا إلا إذا كانت قادرة على الإحساس بالشخصيات والنفاذ إلى أعماقها . وأقول الإحساس والنفاذ ولا أقول الرؤية البصرية التي تحدد الطول والعرض والسن والملبس والسلوك ... إلخ ؛ فهذه أوصاف يقدر عليها كل إنسان حتى كاتب البطاقة الشخصية أو الصحيفة الجنائية . وإنما تكتسب الرؤية القصصية قيمتها من إحساس الفنان بشخصياته والنفاذ إلى أعماقها . وهذه خاصة مميزة لشعر صلاح . فمد قراءة شعره - أو أكثره - تنتصب أمامك شخصيات حية مجسدة ملموسة . تفوس معه إلى أعماقها في عبارة أو أكثر يقولها عنها أو ينطقها بها :

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين  
محبوب حارثي المعجوز  
وكان في حياته يماين الإله  
تصورى .. ! لا يحتل سناه  
وقال في « .... ونسهر المساء  
مسافرين في حديقة الصفاء  
يكون ما يكون في مجالس السحر  
فطن خيرا .. لا تسلي عن خير  
ويعدد الوجد اللسان . من يبيع بضل  
ومت مفيضا قاطع الطريق »  
ومات شيخنا المعجوز في عام الوفاء  
وصنقني .. حين مات فاح ربح طيب  
من جسمه السليب .  
وطار نعشه . وضجت النساء بالدعاء والنجيب .  
بكيت . فقد تصمرت بموته أواصر الصفاء  
ما بين قلبتي اللوح والسماء .  
بالأمس زارني . ووجهه السمين يستدير  
مثل دينار ذهب  
ومقلناه حولانا .. جرتان من غسل  
عميقتان بالسورور .

على هذا النحو - حدث في بيت أو بيتين ثم توقف عند حشد من الصور في أبيات أكثر عدد .

وهذا النوع - كما هو واضح - يعتمد الرؤية التصويرية نسيجا للقصيدة حيث يتحول الموضوع في رؤية الشاعر إلى عدد هائل من الصور الحزنية . ومن الحق أن كل الصور - أو أغلبها - يتصمن حدثا وحركة ولكنها أحداث وحركات تخدم الصورة الجزئية لا الموضوع ؛ فالرياح التي أزجت الجفن خطوها في كيان الشاعر هي رياح الأمل لا النسيان . والشعاع الحائر في جناحه هو شعاع المني لا النسيان ... وهكذا . وهو لون آخر من الحدث والحركة . يخدم الصورة ويلونها أو يبرزها أو يشحنها بانفعال . ولكنه غير الحركة والحدث التايمن من الرؤية القصصية . أو اللذين هما الرؤية القصصية نفسها - كما رأينا في قصيدة الحزن .

والحق أن أغلب صور صلاح تعتمد الرؤية القصصية حتى ولو لم يكن نسيج القصيدة قصصيا . ففي المقطع الأول من قصيدة (الظل والصلب) <sup>(٨)</sup> يتحدث صلاح عن السأم - وهو مظهر لحالة نفسية كالنسيان - فيبدأ المقطع بيت تقريرى :

هذا زمان السأم .

ثم ينتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة :

نفع الأراجيل سأم

ديب فخذ امرأة ما بين إثني رجل  
سأم

ثم بيت تقريرى آخر يتبعه بصورة جزئية :

لا عمق للألم  
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم .  
ثم بيت تقريرى ثالث :

لاطم للندم .

تتال بعده مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة :

لأهم لا يحملون الوزر إلا لحظة  
ويهبط السأم  
يسلمهم من رأسهم إلى القدم  
طهارة بيضاء تثبت القبور في مغاور الندم  
ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان ... من ترابها  
يقوم هيكل الإنسان  
إنسان هذا العصر والأوان  
« أنا رجعت من مجار الفكر دون فكر  
قابلي الفكر . ولكني رجعت دون فكر .  
أنا رجعت من مجار الموت دون موت  
حين أتاني الموت لم يجد لدى ما يمينه  
وعدت دون موت . »

فهو يرى موضوعه دائما فعلا وحركة . وإذا لجأ إلى تشبيه الألم بالزيت فوق صفحة السأم . فهو حزني لا تعتمد عليها القصيدة .

من عازف وفد العاص عليه في الليل الأخير .  
ونلك جيته النيلة  
بيضاء يلعب فوق موجتها الزيد .  
قولي : أمات  
وأنا غدوت بلا أحد .. ؟

هو هنا يتحدث عن الحب . وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا  
تجسيد للحب . وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ؛ فالحب قد توحد  
مع الطفل في رؤية الشاعر الفنية توحيده لا انقسام له . وهذا لا نستطيع  
أن تلقى الطفل ونستبدل به الحب - كما فعلت بتشخيص ابن الرومي -  
دون أن نتأثر القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوي كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى .  
وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب ؛ بحيث أصبح هو إياه .  
حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تدور حول الطفل وأبوة العاشقين  
له .

وسأنتني : ما الوقت ؟ هل ذلك المساء ؟  
أنتلحين ؟

ولم نطيل عذابه حتى الصباح ؟  
لن يرجع الصبح الحياة إليه .. ما جدوى الصبح ؟

فلو حاولت أن تتزعج شخصية الطفل هنا وتعمل عليها الحب -  
وهذا ممكن لغويا إذا قلت : ولم نطيل عذاب الوداع إلى الصباح -  
لأنهار بناء القصيدة كلها . ولتحولت إلى كلام سخي فكرر بقوله كل  
المشاق في الأفلام المصرية ؛ وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب  
كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما انهارت القصيدة . بل  
ربما أضاعت معناها وتضاعت لذى الذهن الكليل .

على أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء في القطع الأخير من  
القصيدة :

وتهتفت . ثم فحكت الباب في صمت ملول .  
ونظرت خلف الباب لتلمس سلمة النزول .  
ووقفت ثم رجعت في عينيك شئ من وهج  
كي تلمسه .  
أو تغمض عينيه . أو تأمليه .  
لا تلمسه . !

هذا الصبي ابن الستين الداميات العاريات من الفرح  
هو فرحتي .

لا تلمسه .. !

أسكتته صدى فقام .

وسدله قلبي الكبير .

وسقيت مدفنه دمي .

وجعلت حائله الضلوع .

وأثرت من هدبي الشوع

ليزوره عمري الطغي .

يباض ثوبه يكاد يخطف الأبهار  
وقال لي - وصوته العميق كالنغم -  
يا صاح . أنت تابي  
فقم معي  
رد مشرعي  
فالأمر في الديوان .. قم .

وأنت لا تستطع أن تطالب قصاصا بأكثر من هذا في رسم شخصياته .  
وصالح لا يقف عند حد رسم الشخصيات بهذا الوفاء والعمق في  
قصائده . وإنما يكتب قصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إن  
شئت إلى : شق رهران - أبي - الناس في بلادي - السلام -  
زكرياته من ديوان « الناس في بلادي » وحده . لتري مصداق ما  
تقول .

بل إنه لا يقف عند هذا الحد أيضا ؛ اتخذ شخصيات موضوعا  
لقصائد كاملة - وإنما يحول المعنويات إلى شخصيات في كثير من  
قصائده . وهذا شئ آخر غير تشخيص المعنويات في الشعر القديم ، مثل  
تشخيص ابن الرومي المشهور لعوب أبي القاسم الشطرقي :

قلت لما بليت لمعنى شنعاء  
رب شوهاء في حشا حسناء  
لعل من روى هذا إلا ليدبر على لسانها حوارا بينه وبين  
نفسه :

ليتي ما كشفت عنكن سراً  
فشوقني تحت ذاك الخطاء  
قلن : لولا انكشافنا ما تجلت  
عنك ظلمات شبة قنماء  
قلت : أعجب .... الخ

فتشخيص ابن الرومي هنا - ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص في  
الشعر العربي القديم - ليس إلا وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر هي غاية  
الشاعر بالدرجة الأولى ؛ ولهذا نجد الشخصية التي تتقمصها العيوب لا  
سمة لشعيرة فيها غير أنها تفكر وتجاوز وتنطق ؛ والحق أن الشاعر هو الذي  
يفكر ويجاوز وينطق . ومن الميسر - بتعديل لغوي بسيط في الأبيات -  
أن نعمل الشاعر يتجاوز نفسه بدلًا من أن يتجاوز هذه الشخصيات . فتلقيا  
بلغاء دون أن نحسر لقصيدة شيا . مما يؤكد أن التشخيص هنا مقدم  
على بناء القصيدة . ولكن صلاح فعل شيا آخر تماما ؛ ففي قصيدة  
( طفل )<sup>(١١)</sup> مثلا يقول :

قولي : أمات ؟

جيبه . جسي وجتيه .

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه .

هذي أصابعه النجيلة .

هذي جدالله الطويلة .

أنفاسه المتردات بصدوره الوردي ، كالنغم الأخير

## - ٤ -

وأنت إذا صفت الأعضاء الأول الذين أسسوا الجمعية الأدبية المصرية والتزموا ببقاء الثلاثاء منذ كانوا طلبة . لوجدتهم ستة . منهم ثلاثة يتخذون من القصة القصيرة فقط وسيلة تعبير فيهم : عبد الغفار مكاوي - فاروق خورشيد - عبد الرحمن فهمي . ثم واحد يكتب القصة والشعر معا وهو أحمد كمال زكي . ثم اثنان فقط يتخذان من الشعر وحده أداة تعبير فيهما عز الدين إسماعيل ثم صلاح عبد الصبور نفسه . وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية رسميا بعد التخرج . وانضم إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا في التخرج . لم يكن بينهم إلا شاعر واحد هو عبد القادر القط . وكان قد هجر الشعر قبلها . ومع هذا فقد كان في مقابله قصاصان لم يهجرا القصة هما شكوى عياد والمرحوم محمد فريد أبو حليد . أما بقية الأعضاء في هذه المرحلة الأولى فكانوا دارسين وتقادا . ومعنى هذا أن صلاح كان محاطا بنحو القصة أكثر مما هو محاط بنحو الشعر في لقاءات الجمعية الأدبية الرسمية كل ثلاثة . وغير الرسمية . وكانت شبه يومية . فهل يميز لنا هذا أن نزع من هذه اللقاءات هي التي نهت فيه ملكة الرؤية القصصية . وكانت متوارية أمام ملكة الشعر . فنهاها واحتجتها أداة من أدواته الشعرية . ؟

## - ٥ -

كانت قصيدة (أي) <sup>(١٧)</sup> أول عمل قرأه علينا صلاح مبنى بانه قصصيا . وليس صدفة أبدا أن تكون أيضا أول قصيدة يتخلص فيها صلاح من الشكل التقليدي للقصيدة العربية . فيتحير - أو يحاول بصعوبة أن يتحرر - من البحر الشعري والقافية المترمة . فهل كانت الرؤية القصصية هي الدافع له إلى التحرك من الشكل التقليدي للشعر؟ أم أن تحرره من هذا الشكل هو الذي فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت في قصيدة (أي) هذا الظهور الذي طوى على كل الرؤى الأخرى في القصيدة ؟

أنا أزعج أن الرؤية القصصية هي التي دفعته دفعا إلى التحرك من البحر ومن القافية المترمة . وجامعة سريعة للقصيدة تكشف لنا عن معاناته للتحرر منها ، فكان ينجح أحيانا ويفشل أحيانا أخرى . وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة التقليدية حتى نرى مقدار هذا الزعم من الصدق :

وأني نعي أني هذا الصباح  
نام في الميدان مشجور الحين  
حولته اللذيان تعوى والرياح  
ورفاق قبيلوه خاشعين

قطع القصيدة كما ترى تقليديا بحت ، يلتزم البحر ويلتزم القافية . بل يلتزم أيضا تقفية داخلية . غير أنه بعد أن يتجاوز هذا المطلع التفريري ويبدأ في النسيج القصصي يتخلص تماما من القافية . وإن كان جرس البحر يشده إليه بعض الشد :

وبأقدام نجر الأحذية  
وتلحق الأرض في وقع مغر

كانت لنا عادة التزما بها منذ كنا طلابا ندرس الأدب في الجامعة في أواخر الأربعينيات ولا زمتا بعد التخرج حتى كوننا الجمعية الأدبية المصرية . وظلتا ملتزمتين بها بعد أن تقدمت بنا السن واستبان كل واحد منا طريقه في الأدب ، ولم تتخل عنها إلا في السنوات الأخيرة عندما شغلنا عن أنفسنا بأولادنا وتوفير لقمة العيش لهم . وهذه العادة كانت أن يقرأ كل منا على الآخرين ما كتب فيناقشوه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان في حاجة إلى تصويب . وقد أدى هذا إلى أن تفتحت عقولنا وقلوبنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلًا ظاهريا نجده عند جماعة أدبية أخرى . وأذكر أن واحدا منا - كان يورى الموسيقى مع الأدب - وضع لنا موسيقيا باسم (عبيد الأمي) ، فلم تحض أيام حتى جاء أعضاؤنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة في نفس الموضوع ونفس العنوان . وجاء أعضاؤنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة في نفس الموضوع ونفس العنوان ، بل إن واحدا منا - كان يجيد الرسم كما يجيد الشعر - رسم لوحة وكتب قصيدة بنسب العنوان . وكل هذه القصائد والقصص قد ضاعت الآن - إلا إذا كان بعضنا يحفظ ما بخطوته - ولكنك تجد بقايا هذه العادة في قصيدة (الكل باطل) لعز الدين إسماعيل ، وقصة (الكل باطل) لفاروق خورشيد . وهما مشورتان . وفيما يخص أنا وصلاح ، فإن في قصة بعنوان (رجل من بلدتي) هي صدى لقصيدته (الناس في بلاد) ، وله قصيدة ولي قصة بعنوان واحد هو (الملك لك) ، وإن تابين موضوعهما فإن المطلق واحد ، هذا عدا شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده . أقول هذا تبيينا لما ذكرت من تفتح عقولنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . وتداخلها . فهل يفسر هذا تميز صلاح بالرؤية القصصية الدقيقة

ناغدة ؟ ... ربما . فإن سنوات من مناقشة القصص القصيرة وتحليلها كل لثلاثاء بصفة منتظمة يمكن أن تؤدي إلى أن يكتشف صلاح في نفسه هذه الملكة . ليستلها في شعره أحسن استغلال حتى يتبين بها . وأنت إذا رجعت إلى القصائد الأولى لصلاح . وبعضها <sup>(١٨)</sup> منشور في ديوانه (الناس في بلاد) - ما وجدت أثرا يذكر لهذه الرؤية القصصية . ولست أقصد بهذا أن مناقشات الجمعية الأدبية هي التي خلقت في صلاح هذه الرؤية ؛ فهي ملكة لا تحصل بالدرس ، وإنما أزعج أن هذه المناقشات قد نهت هذه الملكة عند صلاح . ولبنه هو أيضا إليها . فإنها واعتمدت نسيجا أسسها في تعبيره الشعري . وأغلب شعراء المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية ، ولكنها ليست بالكثرة ولا بالتقنية المرسوسة التي يجدها في شعر صلاح . وهذا راجع - في رأيي - إلى أن الشعراء يلتفتون عادة بالشعراء ، وقلة منهم هي التي تلتفت بقصاصين . وقلة من هذه القلة هي التي تهتم بقصص الأصدقاء وتناقشها بجديفة تفتح عقولها على هذا الفن وتنبئ فيها ملكة الرؤية لقصصية إن وجدت . ولكن صلاح عبد الصبور قد التفت ، بل تحدد . منذ أيام الطلب في الجامعة - بمجموعة من هواة القصة لقصيرة ، الذين استمر بعضهم في ممارستها حتى اشتهروا بها وتميزوا فيها .

طرقوا الباب علينا  
وأنى نعى أبى

وتسلل من ضياء الشمس موعده

هـ فقط بكتيل المطر من وجهة نظر الرؤية القصصية ، فقد صحت الطبيعة إطاراً لمجموعة من الأحداث الصغيرة التي شجنت المنظر وحياته لعرض موضوعه ، ولذلك يعود إليه :

وأقبلهم نجر الأحذية  
وتلق الأرض في وقع منفر  
طرقوا الباب علينا  
وأنى نعى أبى .

وتستطيع أن تعود إلى القصيدة في الديوان وتستكمل قراءتها في هذا الضوء ، فسوف تجد أن الرؤية القصصية هي عادها ، وهي التي أمدت الشاعر بأهم الخيوط ، إن لم يكن كل الخيوط ، التي نسج منها قصيدته . ثم قارن بينها وبين قصيدة (الرحلة) <sup>(١٧)</sup> ، وهي أسبق من قصيدة (أبى) ، فلن تجد فيها هذا النسج المتحد على الأحداث والشخصيات ، وإنما ستجد نسجاً مألوفاً عند الشعراء ، فالطبيعة مجموعة من الأشياء تتلون وتتفاعل لتولد إحساساً معيناً ، وهي في تلونها قد تشخص ، ولكنه الشخص القديم المألوف الذي لا يقصد إلا تجسيم الصورة :

الصبح يسرج في طفولته  
والليليل يجبو حبو منبزم  
والبدر لم فوق قريتنا  
أسنار أروسته ، ولم أتم  
جام وإبريق وصومعة  
وماء صيف ثرة النعم  
قد كمرت أنفسها رقي  
وتقطرت أندائها بلغمي  
ونجمة تسفر بنفاسي  
لحظت شرودي لحظ . مبستم

- ٦ -

قصيدة (أبى) كانت أول عمل لصالح في هذا النهج الجديد . ولا شك في أن غزرات التجربة الأولى واضحة فيها ، فن حيث الشكل لم يستطع أن يتخلص تماماً من رواسب الشعر العودى الذي ألفه لسنوات في كل ما نظم قبلها ، ومن حيث النسج لم يستطع أن يحافظ على التوازن بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤى الأخرى ، فغلبت الرؤية القصصية - أو قل استسلم لها - حتى جاءت القصيدة أشبه بالقصة القصيرة . غير أنه لم يكده تجاوز هذه القصيدة حتى أحكم سيطرته على أدواته الجديدة . وكانت قصيدة (شقي زهران) <sup>(١٨)</sup> هي القصيدة التالية - من حيث النشر على الأقل - فبدت فيها كل عناصر الرؤى الفنية المختلفة مترتبة متكاملة . وقد رأيناها في قصيدة (أبى) يرسم المنظر عن طريق وصف مجموعة من عناصره متتابعة في تعبير مباشر يكتفى على الفصل المضارع لخلق الحركة كأنه (سبناريست) كما قلنا ، ولكنه في قصيدة (شقي زهران) يرسم المنظر أو الجو العام مستغلاً كل عناصر الشعر

وواضح هنا أن صلاح بدأ يتحتم مجال الرؤية القصصية أو يستجيب له - ولو غيره من الشعراء مكانه - أو لو كان هو ملتزماً بمجال الرؤية الشعرية وحدها . لأني يبق المطلع بأبيات تفصل الصورة وتضفي عليها الألوان والأصباغ التي تحل ذلك التام في الميدان مشجوباً حينه . ولكن صلاح تركه ومن يحيط به من الذئباب والرفاق وانتقل بسرعة إلى بيته وأهله وكيف تلقوا البيا . ومرة أخرى لو شاعر غيره مكانه . أو لو انتقل هو هذه القلة برؤية الشاعر فقط . لاعتمد الوصف في حديثه عن تلقى البيا . ولكنه هنا يعتمد الحدث مستغنياً به عن الوصف استغناء تاماً . فنحن نتعرف إلى الناعين لا من خلال أوصافهم . بل من خلال أحداث يفعلونها (أقدام نجر الأحذية . تدق لأرض في وقع منفر . تفرق الباب) . وهذا لا يصبح شئاً خيراً يقول من يعلم لمن لا يعلم . وإنما هو زائر قليل يقتحم البيت بعد دق الباب . وهذه رؤية قصاص في المقام الأول . تلك الرؤية التي تتعرف على موضوعها عن طريق الأحداث والشخصيات . لأن خلال الأوصاف والألوان والخطوط .

ثم ينتقل صلاح إلى الجو العام الذي جاء فيه البيا نقله قصيدة أخرى تعتمد على الارتداد إلى الماضي (الاسترجاع أو الفلاش باك في مصطلح السبنا) فيقطع المنظر (بلعة السبنا) قطعاً حاداً ليرتد إلى ما قبل العلم بالبيا :

كان فجراً موعلاً في وحشته  
مطر بهي ويرد وضباب  
قطة تصرخ من هول المنظر  
مطر بهي ويرق وضباب

والملامح هنا أن المنظر المرتد . وإن كان وصفاً كله - إلا أنه وصف يقوم على وصف أجزاء المنظر وصفاً متتابعاً سريعاً حافظاً بالحركة . التي تضفيها عليه الأفعال المضارعة (مطر بهي - قطة تصرخ - كلاب تتماوى - ثم مطر بهي مرة أخرى) وكل هذا في إطار من الفجر الموحش . وهذه رؤية قصاص . بل قصاص سينائي (سبناريست) . وهو القصص الحائلي الذي لا يسمح له فنه بأن يتداخل معه لور آخر من الفن . ومرة أخرى لو شاعر غيره . أو لو كان هو نفسه لا يعتمد الرؤية القصصية نسجاً للقصيدة ، لاكتفى في رسم المنظر بهذا الذي سبق ، فإذا بدأ هذه الطبيعة الموحشة إلا أن يعود إلى موضوعه ؟ ولكن صلاح لا يفعل هذا ، فهو لا يكتفى - كشاعر - بعناصر الطبيعة وإنما يندفع الرؤية القصصية إلى أن يملأ المنظر بالأحداث والشخصيات والحركة :

وأنتيا بوعاء حجرى  
وملأناه تراباً وخشب  
وجلسنا نأكل الخبز المقدس  
وضحكنا لتكاهة  
قالها جدى المعجوز

لـ حرب دفين مع . كينيات رؤية القصصية . فلم تطلع مغنايا و قصيدة (أبي)

### اسم قرية دنشواي

والحق أن هذه القصيدة تمثل أول نموذج متقن لهذا المذبح الجديد الذي اختطه صلاح في الشعر العربي . حيث أصبحت الرؤية القصصية أداة من أدوات الشاعر مثلها مثل الموسيقى والتصوير . وأصبح وقع إلى هذا بإقامة بناء القصيدة على أساس من الرؤية القصصية ؛ فقسمها إلى مقاييس . كل مقطع منها كأنه فصل في رواية ؛ فهو يختص بأحداث حيزية صغيرة ما عدا تثنى ركبا من موضوع ، وتتقدم بمرحلة الأحداث خطوة عسوية . ثم صاغة صياغة شعرية تعتمد لإجاءة . لا الرصد كما كانت الصياغة في القصيدة السابقة (أبي) . ولتقرأ معا هذا المقطع الذي يخفي تفتح الشباب في قلب زهران وجهه وزواجه :

مر زهران بظهر السوق يوما  
واشترى شالا منعم  
ومضى يخال عجا مثل تركي معمم  
ويحبل الطرف ... ما أحلى الشباب  
عندما يصيح حيا  
عندما يجهد أن يصطاد قلبا

.....

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة  
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما .... الخ .

فالحركة في هذا المقطع حركة قصصية بغير شك . ولكن الصياغة موجية وليست مباشرة كالصياغة في قصيدة (أبي) . ثم إن الموسيقى هنا تخلصت تماما من دواشب الشعر التقليدي . فالبحر الشعري الذي كان يعقل برأسه أحيانا في قصيدة (أبي) قد توارى تماما . وأضح المجال للموسيقى خاصة بالقصيدة . تتولد من تتابع الحركة الصوتية الناتجة من تكرار التفعيلة . ومن المرواحة بين القوافي في نسق خاص بالقصيدة ، لا نسق عام كالقوالب الجاهزة للأشكال الكليات . ولهذا كانت قصيدة (شق زهران) هي جواز المرور لصلاح إلى الحياة الأدبية . وعندما نشرها في جريدة المصري في آخر سنة ٥٣ أو أوائل سنة ٥٤ . أدركت الحياة الأدبية أن هنا شاعرا كبيرا ، وأنه سيصبح أكبر شاعر معاصر بعد سنوات قليلة

— ٧ —

بشم ديوان الناس في بلاد أربعة وعشرين قصيدة (١١٥) ؛ يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام بالنسبة إلى قصيدة (أبي) . التي هي أول ما نظم صلاح من الشعر الجديد . وهذه الأقسام هي (١) ما قبل قصيدة أبي ؛ ويضم أربعة قصائد هي : الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصغير - الأطلال ؛ (٢) قصيدة أبي ومعها أربعة قصائد كتبت بعدها مباشرة وهي : شق زهران - هجم النزار - الناس في بلاد - السلام ؛ (٣) قصيدة واحدة وهي : ذكريات . (٤) غدا كما كنت بعد هذه المرحلة . وتشمل بقية ما في ديوان . ونعرض من جديد تقسيم هو أن نتبع التطور الذي مر به شعر صلاح بعد أن أخذ الرؤية القصصية

وثرى في جبهة الأرض الضياء  
ومضى الخزن إلى الأكواخ . تين له ألف ذراع  
كل دليل ذراع  
من أفان الظهر حتى الليل ... يائه .. !  
في نصف نهار  
كل هدى نحن الصماء في نصف نهار  
هذ لتدلى رأس زهران الوديع .

هذه الأبيات لا تستطيع أن تسيا إلى فن السيارو على الإطلاق ؛ فهي شعر . وشعرها خالص . وشعر يحكم . وجريئات سطر ليست أشياء مرصوفة . بل مشاعر تصعب المظهر بصيغة نصية معينة . وتبين لتدور في إطاره أحداث قصة زهران ثم إنه يعتمد التصوير أداة أساسية . فالضوء يثري في جبهة الأرض . والخزن يمشي كالنتين ذي الألف ذراع . ونحن صماء لا نسمع صراخ مجلودي دنشواي ولا بكاء نكالاها وإيتامها .

طرفة كبيرة بين المظهر هنا والمظهر في قصيدة (أبي) . وفي رسم الشخصية أيضا نجد هذه الطرفة الكبيرة ؛ ففي قصيدة (أبي) لم يخصص صلاح أبياتا أو مقطعا لرسم الشخصية . ولعله - في محاولة للإفلات من الإطار التقليدي للشعر . وفي استجابة للرؤية القصصية - كان يخشى أن يعجز عن الإفلات أو أن تفلت منه الرؤية القصصية إذا أوقف حركة الأحداث ليقدم الشخصية فالأمر أن يتركها تقدم نفسها من خلال الحركة .

وأبي يثني ذراعاه  
كهوكل .  
ثم يعلو في إلى جيته .  
ويتناهى  
نارة رأسه وطروا منكني .  
ويصر الباب في صوت كتيب .  
ومضى غنى . وواحت خطواته  
في السكون .

ولكنه في (شق زهران) كان قد امتلك أدواته وسيطر عليها . وروى بنفسه في هذا التبع الجديد . فلم ينجم عن إيقاف حركة الأحداث وتجميدها ليقدم شخصيته :

كان زهران غلاما  
أمه سمراء وأب موله  
وبعيني وسامة  
وعلى الصدغ حمامة  
وعلى الزند أبو زيد سلامة  
شمسكا سيلما . ونحت الوشم نبش كالكتابة .



نقصية في قالب الشعر التقليدي :

ذات مساء مظلم كأنه سرداب  
أطل من كوى القالب وجه المراتب  
والريح حول كوخه قارصة مدمدمة  
والرعد قاصف الصدى . مدينة منهمة  
والبرق ضاء في الساء أهله أهله  
والأفق غابة كثيفة النبات مشعله  
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل  
ومات في سجنه . في كوخه الذليل<sup>(١٨)</sup> . الخ .

ولاشك في أنك تلاحظ في هذا المقطع مدى الجهد الذي يبذره ليصب رؤيته القصصية في هذا القالب التقليدي . بالرغم من أنه قد يزل القوافي المزدوجة . مما يسهل عليه - أو ما تصور أنه يسهل عليه - الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحد القافية المرحدة من هذا الانطلاق . ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغي . فالبحر شعري نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد لقافية المترمة . وذلك بما يرغمه عليه من ملّ قالب التفعيلات بأمثال هذا الجشو (غابة كثيفة النبات - لم يجد إلى الخلاص من سبيل) . كانت هذه القصيدة إذن - في تصوري - تجربة أولى يستكشف بها إمكانات القالب الشعري التقليدي في التعبير عن الرؤية القصصية . وقد فشلت التجربة . فانتقل بعدها مباشرة إلى الشعر الجديد الذي عرف به وأصبح رائدا له في مصر . وواحدا من أكبر رواده في العالم العربي .

- ٨ -

لا يتسع المجال هنا لتبني الرؤية القصصية ورصد تطورها في كل شعر صلاح . وقد انحصرت في الكلام هنا على ديوانه الأول (الناس في بلادى) حيث تتضح البدايات . وهي التي تحتاج إلى تأصيلها أولا . ولهذا أقفز قفزة واسعة بانساع ثلاثين سنة من العطاء الشعري المحسوب . لأتوقف عند قصيدتين في آخر ديوان أصدره (الإبحار في الذاكرة) . أرى أن موضوعها واحد . وهما قصيدة الشعر والرماد<sup>(١٩)</sup> وقصيدة إجمال القصة<sup>(٢٠)</sup> . وقد اعتمد الرؤية القصصية في القصيدة الثانية دون الأول . مما يجعل المقارنة بينها تضع أيدبنا على ملامح الرؤية القصصية في شعره الأخير .

والموضوع المشترك بين القصيدتين هو الشعر أو لحظة الإلهام الشعري - يخاطبه في القصيدة الأولى مباشرة :

ها أنت تعود لي  
أيا صوتي الشارد زما في صحراء الصمت الجرداء  
يا ظلي الضائع في ليل الأفاعير السوداء  
يا شعري التائه في نثر الأيام التشابه المعنى  
الضائعة الأسماء  
وأنا أسأل نفسي

مأنعوزا يتبع أصداء حديث الأشياء إلى وروحي  
وحديث الروح إلى الأشياء

دد من أدواته الشعرية .

والملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تجارب عاطفية ذاتية محسوسة في إطار الشعر التقليدي . إما بالترحم والقافية الموحدة كما في قصيدة (الرحلة) . وإما بتبنيها على طريقة مدرسة أبولو . أي إنه يوح في القوافي وحدها . أو في القوافي والبحر معا في المقطع الأول من القصيدة . ثم يثبت هذا التنوع ويلتزمه في بقية المقاطع .

وبالاحاط على قصائد القسم الثاني أنها لا تتصل بتجارب الشاعر بحدسية من بعيد أو من قريب . وإنما هي قصائد (موضوعية) إن صح التعبير . وهي تتراوح في موضوعيتها بين اختلاق موضوع لا يثبت لذات الشاعر بسبب . مثل قصيدة (أبي)<sup>(٢١)</sup> . وبين التقاط موضوع يمت إلى الشعر بسبب من تاريخ (شقيق زهران) . أو من حدث عام معاصر (هجوم التار) . أو من شخصيات عرفها وعاشها (الناس في بلادى) . أو عرفها دون معايشة (السلام) . وقد صيغت كل هذه قصائد في الشكل الشعري الجديد المنحرف من البحر والقافية المترمة .

وقد نرى تحدث عن القسمين الباقيين نقف وقفة عند قصائد هذين القسمين . فليس صفة أبدا أن ترتبط الذاتية بالشكل التقليدي في القسم الأول . وترتبط (اللاذاتية) بالشكل الجديد في القسم الثاني . ولا يريد أن يقول هنا إن الذاتية تتناقص مع الشكل الجديد المنحرف . فند أنه لا يدع به في القسم الرابع كما سئى . وإنما نقول إن صلاح قد يمر في قصائد هذا القسم الثاني بمرحلة تحريرية يتحسس فيها مكانيات الرؤية القصصية في العمل الشعري . فنحن جانباً تجاربه لذاتية وتر عليها الموضوعات الخارجية . وهذا ما يفعله القصاص تماماً . من المعروف أن كاتب القصة السجدة يؤثر - لأسباب لا نلحق ذكرها هنا - لا يتخذ من مخاربه الذاتية - أو المفرقة في الذاتية - موضوعاً لقصصه . وهذا لا يعنى ضداً أنه يخلق موضوعاته من العدم - وإن كان بعضهم يفعلها . وإنما يعنى أنه يتخذ موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمع بها وقرأ عنها . وما أوعمه أنا هو أن صلاح عند ما تنبه إلى وجود ملكة رؤية القصصية عنده . أو عندما انتهت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة جوء القصة القصيرة مع أصدقائه القصاصين . عندما حدث هذا أو ذلك . ورأى أن يجرب استغلالها في شعره . فعل ما يفعله القصاص اعترف : نعى ذاته جانباً . والتقط من حوله موضوعات هي تلك التي أدار عليها قصائده الأولى . فالتقط (أبي) من حديث لشخص يعرفه . والتقط (شقيق زهران) من موال دنشواي المعروف . والتقط (هجوم التار) من غارة إسرائيل على دير ياسين<sup>(٢٢)</sup> . والتقط (السلام) من منظر رجل كنا نراه معاً . ونحن راجعون من سهرتا في حي الحسين مكوما بجوار جدار في شارع الأزهر . وفي هذه المادة الهام . البعيدة عن تجربته الذاتية . جرب استغلال الرؤية القصصية في بنائه الشعري . وغمس بهذا العمل قبل أن يرجع إلى تجاربه الذاتية ليطلق هذا التبع عليها بتناجح . وذلك في قصائد القسم الرابع .

بقيت قصيدة واحدة أفرد لها القسم الثالث . وهي قصيدة (ذكريات) . وذلك لما لها من أهمية في تتبع تطور الرؤية القصصية في شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوجدناها محاولة لصب الرؤية

لا تسألني ماذا يحدث للأشياء  
إذ تصدع  
أو للأصداغ  
إذ تهوى في الصمت المفزع .

والجديد في هذا الباء القصصى تركيزه الشديد الذى وصل به إلى مستوى التركيز الذى يحتد به أنصار الشعر التقليدى ويعدونه من مفائره<sup>(١١)</sup> . ثم - وهذا هو الأهم - إن استعماله الوصف ليس استجابة تلقائية للإحساس ولا استيقاظ مع الإيقاع الشعري أو الجو التصوري ، شأن كثير من الأوصاف في القصائد الأولى . وإنما هو استعمال يخضع لتوجيه فني مدروس بطريقة شديدة الإحكام . بحيث يقوم الوصف الواحد مقام مقطع كامل في الشعر . أو فصل كامل في القصة . فقولته (كانت تدعوني بالرجل الرمل) إذا أخذناه على المستوى الأول يقوم مقدم فصل كامل في القصة . يصور ما في حياة البطل العاشق قبل لقاء حبيبته من تفتت وغفل وعدم استقرار وجذب عاطفي ونفسي . وإذا أخذناه على المستوى الثاني فإنه يقوم مقام المقطع الأول في قصيدة الشعر والرماد ، فالرجل الرمل هو الشاعر الجليل الذي فقد خصوصيته الفنية وأعلن حتى أصبح صوتاً شاردًا في صغاره الصمت الجرداء . ضالعا في ليل الأفكار السوداء . تائها في نثر الأيام المشاشة المعى الضائعة (الأسماء) . كذلك قوله (وأنادبها بالسيدة الحضراء) فغض كامل للرجل الرمل . ولو كان محتاجا في القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر العائد لكعب مقفلا آخر تحل فيه صمة الخضرة إلى مجموعة من الأوصاف تقابل الأوصاف التي انحلت إليها صفة الرجل الرمل في المقطع الأول .

ويلتزم صلاح هذا التركيز المدروس في المقطع كله ، فزمته الشفق ، والمرح الطفل ، والاستحياء في التعارف ، والتحسنس المبهور لألوان الآخر ، وتقامم الأسماء . كل وصف من هذه الأوصاف يمكن أن ينحل إلى مقطع كامل لو شاء التفصيل . أو لو كان التفصيل ضرورة فنية . وكذلك تصدع الأشياء . وسقوط الأصداغ في الصمت المفزع . هما المقابل للأسطر السمة في قصيدة (المرح والرماد) التي تبدأ بأنا أسأل نفسي . وتنتهي بقطرات الأنفاد التي تلوى . والمقطع الثاني من القصيدة يقص علينا لقاء ليلة في سبعة أسطر شعرية :

لكني أذكر أنا ذات مساء  
كنا قد خادعنا منجل حصاد الموت  
غافلنا صيحة ذبك الوقت  
وطيعنا فوق جدار الليل  
نخططا يشه ظلينا . لونين مزيجين  
مسكرين على طرف وساد متجدد  
منهارين على مسند مقعد

والتركيز هنا أيضا هو السمة الأساسية للمقطع . وتتلحن به. خاصة صورة منجل حصاد الموت الذى خادعنا ، فحصاد الموت هنا

مسلوبا خلف الصور الساغة الحاربة الوهاجة والمنطقنة  
إذ تطفو حيناً في زيد الأفاق الممتدة  
ثم تغوص وتعلل كما تهلل الموجة  
أو تلوى وتلذب كما تلوى قطرات الأنفاد  
و...

وأنا أسأل نفسي  
ماذا ردك في يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد  
وعلى أى جناح عدت  
حييا كالطفل . وليفكا كالغراء  
ولماذا لم أصح خطواتك في ردهة روعي الباردة  
المكتبة ؟

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء لها . ووصف الشعر بأنه كالطفل أو كالغراء ليس غير التشبيه المألوف في شعر القديم ، ولا يفرضه من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية تلك الخطوات التي لم يسمعها الشاعر في ردهة روعه الباردة المكتبة ، فهذه الخطوات ليست خطوات الطفل ولا خطوات العجاء وإنما هي مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة البلاغية المعروفة . ولكنه في القصيدة الثانية (إجمال القصة) يبدأ من حيث ينتهي هذا التشبيه . ويقع بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية ، فالشعر - أو جذوة الإلهام - يتشخص متوحدا في امرأة ، يبنى الشاعر قصة حب بينه وبينها . وتستطيع أن تأخذ القصيدة في مستواها الأول على أنها قصة حب ، أو تأخذها في مستواها الثاني على أنها قصته مع جذوة الشعر في لحظة الإلهام ، فكل المستويين صالحان تماما لدراسة الرؤية القصصية في القصيدة .

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع ، يقص في الأول منها قصة اللقاء والفرار ، ويستعيد في الثاني ذكريات ليلة ، ويختم القصيدة في الثالث باللحظة الرائعة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى .

وواضح من هذا التقسم أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى الماضي ويستعير منقح القصيدة القصيرة الحكمة البناء . التي تلخص حياة كاملة - أو تركبها - في لحظة . وهذا شكل قصصي لا تكاد نجده في قصائده الأولى (راجع شق زهران مثلا) ، وإن وجد - فهو غير عكم بحيث لا تكاد تتوقف عنده ولا تتعده من مميزات القصيدة . أما هنا فهو عكم إحكاما شديدا ، لا يتقنه إلا من عرس بهذا الفن وسيطر عليه . ولتقرأ معا القسم الأول :

كانت تدعوني بالرجل الرمل ،  
وأنادبها بالسيدة الحضراء .  
وتلاقينا في زمني طفل  
وتنادبنا في مرح طفل  
وتعارفنا في استحياء  
ونعسس كل منا مبهرا ألوان الآخر  
وتلقائنا الأسماء .  
وتفرقنا .

أبياتها عن تبادل مواقعها ، فكان يأتي بقصيدة لشوقي<sup>(٢١)</sup> ثم يعيد ترتيب أبياتها كيهاً اتفق دون أن يظهر في القصيدة أي اختلال في معانيها أو في بنائها التشكيلي . ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء - وعلى رأسهم العقاد نفسه - للتخلص من هذا العيب ؛ وما أنظمهم تحفظوا إلا في القليل من شعرهم . حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معنوي لا فنياً ، فالأبيات تأتي بتبادل مواقعها لفرضه معنوي من ترتيب مطول على علة ، أو من تتابع سرد بطريقة منطقية . وهذا ليس حلاً للمشكلة ؛ فالمسألة ليست تماسكاً معنوياً ، وإلا تسمى الشعر والنثر ، وأصبحت « آلفية » ابن مالك وما جرى مجراها من العلوم المنظومة المثل الاعمال لوحدة القصيدة . وعندما تبه مثيرو المشكلة إلى هذا أضافوا للوحدة المطلوبة تخصيصاً هو والتعميم سواء ، فقالوا بالوحدة العضوية . ولم يحل هذا للمشكلة ، لا في النقد ولا في الإبداع ، فالعضوية تعني الحياة ، عكس العضوية التي تعني الجياد .

يمكن تعريف الحياة تعريفاً فنياً يضفي على القصيدة طابعاً يتداعى إليه كل الشعراء ؟ . هناك تلك الملاحظة التي جعلت من الوحدة العضوية للقصيدة شيئاً هلامياً يعتمد على حساسية كل شاعر وتدوق كل قارئ بصورة شخصية . والقول بأن الوحدة العضوية تعني أن كل بيت في القصيدة له دور حيوي في تركيب القصيدة وفي كيانها الفني وفي قدرتها على التأثير قول هلامي غير محدد ، وحتى لو كان عمداً فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوي ، فليس ثمة ما يمنع - إذا استعزنا لمة أصحاب هذا التعريف - القلب من أن ينضج ويتحلى الحياة في الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين ، كما يحدث في بعض الحالات الشاذة ، بل ليس ثمة ما يمنعه من أداء هذا الدور إذا استعز من جسم إنسان آخر كما قرأنا في عمليات زرع القلوب ، بل يمكن أن يفعل هذا أيضاً إذا استعاض عنه بجهاز آلي كما يحدث عند إجراء بعض العمليات . وتستطيع أن نؤمل في هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا ، ولكن ما سقناه يكتفي لإثبات أن التشبيه الذي يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة العضوية غير صحيح ولا يحل من المشكلة شيئاً .

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الجليدي ؛ فع أن الشعر الجليدي ألغى البيت كوحدة للقصيدة ، فإن هذا الإلغاء لم يتحقق إلا في نطاق شكل في كثير من القصائد ، وظلت السطور - وهي التي حلت محل الأبيات - تنفقد فيها بهذا هذه الوحدة . ويمكن تطبيق مقياس العقاد بسهولة على كثير من القصائد . وأما الآن كتاب ( الشعر العربي المعاصر ) وهأنذا أقصه كيهاً اتفق على أية صفحة من صفحاته . وانتقل أبياتاً أجدها أمامي من قصيدة أتعمد ألا أنبئ عن اسم صاحبها حتى لا تتحول القضية العامة إلى خصوصية مقصورة على شاعر بعينه :

فلنأمل الطريق هذا هو ركب المتصر

هذي يدها ، وجهه ، ابتسامته

جيته الذي يخرج بالفضون

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر

هذا الذي تمسحه الأيدي وتجعله العيون

هذا الذي مثق على أيدي المنون

هو الزم (أو الدهر إذا رجعنا بالصورة إلى مصدرها التزلى في حكاية نفاخر جريرو والفرزدق والأخطل أمام الخليفة) . وعادته للفرز بليلة في غفلة منه ومن ذلك الوقت فصل كامل في القصيدة - ركزه في جملة واحدة مشحونة شحناً شديداً - فيه كل عاء الشاعر وشعره (أو ميدهته الخضره) في الحياة - وتسايفه مع الموت - الموت الحقيقي أو الموت المجازي (الجلب) على السواء ويشهد الشجن بحماسة عندما تربط هذه الليلة بأبها (العاشق وسيدته الخضره) ، أو الشاعر وجذوة الشعر (التقا في الزمن الشقي في المقطع الأول - حيث الشفق تلير بالغروب أو بالشيخوخة أو الموت أو الجلب الشعرى .

وتمت ملاحظة ثانية على هذا القطع ، وهي وصفه لعملية الاندماج الجسدي مع السيدة الخضره أو التي مع جذوة الشعر) ، فقد اختار لها حدين مركبين ولكنها يلخصان العملية تلخيصاً جامعاً مانعاً إذا استعزنا لمة المنطق (مسكوبين على طرف وساد متجسد - منهارين على مستعد معد) . ولا شك في أن الرؤية الشعرية هي التي عملت عملها هنا . ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث ، وانتقاء هذه الأحداث - هو من عمل الرؤية القصصية .

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصيدة ، فهو استرجاع كما رأينا . أما البؤرة التي تتركز فيها الرؤية القصصية وتتشع منها لتضي كل عناصرها الجزئية فقد أوردها في سطرين شعريين في آخر القصيدة بعد أن مهد لها بثلاثة أسطر :

ها أنت ترائي

أتملى هذى اللوحة في أيامي الجرداء

وأنادى حين يهب التمام

ثم تأتي البؤرة المركزية للقصيدة :

أفرغ للوحة كأساً .. أرجوك .

هذا إجمال القصيدة .

هذه البؤرة المركزة قلما يوفق إليها قصاصون كبار ، ولا أبجد في ذاكرتي الآن شيئاً غير قصة (موت موفلف) لتشيخوف التي تركزت بؤرتها في كلمتين التين في آخر القصيدة (.... ثم مات) .

- ٩ -

لو كان دور الرؤية القصصية في شعر صلاح هو مجرد وجودها واتكانه عليها ، لكان هذا كافياً لرصدها ودراستها ، ولكن دورها في الحقيقة يتجاوز هذا إلى ميؤن كل منها لها وزنها وخطرها في شعره . أولها أنها أعانته على حل المشكلة التي يصطدم بها الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدي معاصر ، وأعنى بها مشكلة وحدة القصيدة .

ومن المعروف أن الشعر العربي قائم على وحدة البيت ، حتى إنه ليعد توزيع الملقى على بيتين تضيماً ، وهو عيب يؤخذ عليه الشعراء . وكان أول من نبه إلى وحدة القصيدة وأهينها في أذكر هو العقاد والمازني في كتابها (الديوان) ، واتخذ العقاد مقياساً للوحدة في القصيدة امتناع

وعاد ياسما كما يعود زارع تنم المطر

وعاد ياسما كما يعود زراع تنم المطر

كما يعود عاشق من السفر

ولأضحى مقياس القفاد الذي حكم به على شعر شوق بالتشكك .

وأعيد كتابته مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية

فلنملأ الطريق . هذا هو ركب المنصر

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر

هذى يدها . وجهه .

جبينه الذي يوجع بالفضون .

انسانته

هذا الذي مشى على أيدي المتون

وعاد ياسما . كما يعود عاشق من السفر

كما يعود زارع تنم المطر

هذا الذي تسمحة الأيدي وتجلوه العيون .

موضوع سطر وآخر إلا في سطر أو سطرين . وأما باقيها فتناسك تناسكا  
ويا . لا منتظيا فقط . بحيث تفقد القصيدة عنصرا جاليا هاما لو غيرت  
في ترتيب أسطرها : فالليل أكثر تشابها وأقل عرضة للتغيير المفاجئ من  
النهار . ولذلك كانت له الصدارة في الوصف بالتكرار . ثم توزعت  
الأحلام وخطوات الأقدام يتزوع أوقات حدوثها في الليل والنهار على  
التتابع . وتتداعى الوشحة في القلب مع الليل . وتتداعى الأوردة مع  
القلب . ويكون زيف الريات مقابلا لموضوعيا لرعشات الأوردة .  
وقصص القتل والقتلة جزئية من كل عام هو النصر والانكسار .  
والمكاهات والمزلز قيفض درامي حاد لقصص القتل . وجنازات  
الأموات بدورها تقيض لما ... وهكذا تمضي القصيدة في هذا التماسك  
الفني . محققة بذلك فكرة وحدة القصيدة العربية . ولست أشك في أن  
إحساس صلاح القوى بالتداعيات والمقابلة بين الجزئيات إنما هو وليد  
تحرس طويل يمتجح الرؤية القصصية .

أما الميزة الثانية التي حققها بتأخاذ الرؤية القصصية نسيجا في بناء  
كثير من قصائده فهي اللغة . ولست هنا بصدد دراسة قاموس صلاح  
لشعري . وإنما نريد أن نبين الثراء اللغوي الذي حققه عن طريق  
الانكسار على الرؤية القصصية في قصائده . وكل من يقرأ دواوين صلاح  
يخس بأن له قاموسا شعريا يكاد يميزه عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره  
في الأجيال التي تلتها من بعده . فإذا حاول أن يضع يده على  
مفردات هذا القاموس انزلت . لا لأنها غير متخصصة . بل لأنها  
موجلة في الشخص . لكنه شخص موضوعي لا ذاتي . بمعنى أنها  
مكتسبة من كونها مستنتة من الموضوع لا من ذوق الشاعر الخاص . ومع  
تعدد الأجواء التي ترصدتها الرؤية القصصية تعددا إلى مالا نهاية . يتعدد  
تنحصر اللغة المستعملة وتغير إلى مالا نهاية . ولهذا تتزلق من بين أصابع  
من يحاول رصدتها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت تابعة من ذوق  
الشاعر الذي يمكن حصره مما تلون وتغالف . ولهذا نجد قاموسه اللغوي  
مستندا من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس الصوفية أو من  
قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو  
القصص الشعبي ... الخ . وهذا واضح في أية صفحة من صفحات  
دواوينه . بحيث لا تحتاج فيه إلى التمثيل .

فهل اختلت القصيدة أو تغير شيء جوهري فيها ... ؟ أحسبني غير  
مبالغ إن وعيت أن هذا الترتيب الجليد حسنا وجلي صورتها وقربا إلى  
تقلب والعقل ... !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يلمحها الشعر الجليد عند كثير من  
الشعراء . ولكنها حلت في شعر صلاح عبد الصبور . أو في كثير من  
شعره . وأنا أزعم أن الرؤية القصصية هي التي حلتها . أو أعانتها على  
حل . فن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها . في تحويل  
الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط المعلول بالعللة . ثم الانتقاء من بين  
هذه الأحداث لما يعيد بناء الموضوع عند التلقي . دون أن نقيم وحدة فنية  
في القصيدة . فهي وحدة تفرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول  
الممارسة اكتسب صلاح خبرة وقدرة على الإحساس بالوحدة الفنية .  
وعلى بناء القصيدة بناء متناسكا . حتى في القصائد التي لا تبني على  
أساس من الرؤية القصصية . بل إنه حقق قدرا كبيرا من هذه الوحدة  
الفنية في القصائد الوصفية . أو القصائد التقريرية التي يتخذ فيها سميت  
النمذ أو البشير :

الليل . الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام وخطوات الأقدام

وهبوط الإطلام

وهبوط الوشحة في القلب مع الإطلام

رعشات الأوردة المنطوقة والخوررة

ورفيف الريات المنصورة والمكسورة

وقصص القتل والقتلة

ولمكاهات المزلزلين وهزل الفكهن

وجنازات الأموات .

حتى سأم التكرار يكرر نفسه (٢٢)

ومن الجلى أن هذا الاتساع في القاموس الشعري راجع إلى الرؤية  
القصصية التي تدرك موضوعها كما قلنا متمثلا في أحداث تفعلها  
شخصيات . ومن البدايات أن الحوار في القصة ينبغي أن يكون مستنتا  
من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه . ومن أشد العيوب وضوحا  
أن يكون القصص هو المتكلم . واضعا كلامه على لسان شخصياته .  
ويحتاجي صلاح هذا العيب . شأن القصص الجيد . ولكنه يمتاز عنه  
بكونه شاعرا : الألفاظ هي كيانته وهي وجوده . وهي لهجة أيضا .  
ولذا تجمع الفاظها بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر في  
اندماج يجعلك تحس بأن قائل (وشريت شايا في الطريق) هو صلاح  
عبد الصبور في لحظة ضياع . وقائل (وجه حبيبي شيمة من نور) هو  
صلاح عبد الصبور في لحظة هوبها داود النبي . وقائل (بني فلان واعلى  
وشيد التلاع .. وأربعون غرة قد ملئت بالذهب اللعاب ... الخ) هو

فرن العبر في هذه الأسطر - وقد احترتها عشوائيا - أن تدل

- ١١ -

با صلاح ...

كان المفروض أن أكُتب عن ذكرايتي معك . ولكنني هربت من مواجهة الشجن الذي تستثيره الذكريات إلى هذه الحولة في بعض أشعارك . فهل أفلحت في الفرار من الشجن ؟ لا أرى أنني أفلحت ، فكل قصيدة ، وفي كل بيت ، أتملّك محدثاً أو سامعاً . ضاحكاً أو مجادلاً ، وعينك الباسمات في حزن ، أو الحزبتان في سخرية . تطلان عليّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحتى هنا الكلام الذي كتبت ليس إلا بعض ما كنا نلوكه - نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية - في أمسياتنا :

معتدين كأخوة

بالكعب والأفكار والدخان والزمن المقيت .

وهل كنت أستطيع أن أهرب إلى شرك من شجن الذكريات . فما شرك إلا أنت . كل كلمة فيه هي نضك . وكل همسة أو صرخة فيه هي صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة . وميت بالكلمة . وخلدت بالكلمة .

أيضاً صلاح عبد الصبور جالساً على المنصطة في قريته وحوله الرجال (واجمون... ينحكي هم حكاية... تجربة الحياة . حكاية تنير في نفوس لوعة التدمر...) . وهكذا إلى مالا نهاية . أو إلى النهاية التي يحددها اتساع رقعة الشخصيات وتنوعها في الحياة .

- ١٠ -

لا نحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية القصصية عند صلاح عبد الصبور لا تعني أن صلاح قصاص ضل طريقه إلى الشعر ، كما قد يُخطئ لبعض الناس . وإنما تعني أن في شعر صلاح جانباً تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب أخرى تحتاج إلى دراسات تجلّ لنا ملكات متعددة انكأ عليها صلاح في شعره . هناك دراسات تنتظر من يشتد لها ويقوم بها لتكشف لنا عن صلاح الرسام ، وصلاح الموسيق ، وصلاح المعاري ، وصلاح المتخلف . ومن نجاح هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذي لم يتصدر حركة الشعر الجديد عبثاً .

هوامش وتعليقات :

(١٥) نسخة الديوان الموجودة تحت يدي الآن هي المطبوعة ضمن الأعمال الكاملة التي نشرتها دار العودة في بيروت . ولكنني أجزم بأن الطبعة الأولى من الديوان تضم أكثر من هذا العدد . قد سقطت من طبعة الأعمال الكاملة قصيدة واحدة من الأكل هي (عودة ذئب الوجه الكبير) .

(١٦) عاش أبو الشاعر نيفاً وعشرين سنة بعد نشر هذه القصيدة (١٧) هذا ما قيل عند نشر القصيدة في الديوان . ولكنني أذكر أنها طلبت تعبيراً عن موقف سياسي داخل صرخت فيه الديمقراطية على أيدي بعض الحكام .

(١٨) ديوان الناس في بلادي صفحة ٥٤ .

(١٩) ديوان الإبحار في المذاكرة . ص ١٩ .

(٢٠) ضمه ص ٩٧ .

(٢١) إذا جردت القطع من الأوصاف وفسرت على الأفعال أصبح كالآتي (كانت دمعي ، وأقياماً . وتلاقي ، وتبارفاً . وعسى كل منا ألوان الآخر . وتقامنا الأضواء . وتفرقا ) ويمكن مقارنته حينئذ بيت شرق المنصور :  
بطرة عانساً صلام . مكلام فرود طفا .

ول رأي أن نتيجة المقارنة في صالح صلاح عبد الصبور .

(٢٢) من قصيدة (تكرارية) ديوان : الإبحار في المذاكرة ص ٦٩ .

(١) له قصة على الأقل منشورة في أحد أعداد مجلة الثقافة الأخيرة . وفي الأعداد التي تلاوتها الجمعية الأدبية المصرية مع نخبة التأليف والترجمة والنشر في إصدارها . وأذكر أن من بين قصة بعنوان الست بية . وقد قال في كتابه (حياتي في الشعر) أنه عاين كتابة القصة في أوائل الخمسينيات

(٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصصي إلى عمل إذاعي أو سينمائي أو مسرحي .

(٣) على أن بعضهم من الرؤية العقلية والمكر والوجدان معا . حيث إنكيباً نشاط في الخ .

(٤) (٥) الشعر العربي المعاصر صفحة ٢٧٩ .

(٦) ديوان الناس في بلادي صفحة ٣٦ من اجلد الأول من الأعمال الكاملة .

(٧) ديوان بين الحفر . ص ١٦٢ (طبعة ثانية)

(٨) ديوان أقول لكم . ص ١٤٨ (الأعمال الكاملة) .

(٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) . من ديوان الناس في بلادي ص ٧٨ (الأعمال الكاملة) .

(١٠) ديوان تأملات في رسم جرح ص ٢٥٣ (الأعمال الكاملة)

(١١) قصائد الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصبور - الأطلال .

(١٢) ديوان الناس في بلادي صفحة ٢٣

(١٣) نفس المصدر صفحة ٤٤ .

(١٤) نفسه ص ١٨

فله الصديق هي الصديق مع النفس . ومعناه أن يدرك الإنسان وجوده وبعيه ، وأن يعرف مكانه من الحياة ، وأن يتحمل دوره وعبه وجوده في الحياة رغم ما قد يكون من قسوته ولقله .

حياتي في الشعر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# دار نهضة مصر للطباعة والنشر

محمد ومحمدى أحمد إبراهيم وشركاهم



أُسِّسَتْ أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

يسر الذرائع نقلن جواهر القراء أنها صاحبة الحق في نشر مؤلفات الكاتب الكبير

## عباس محمود العقاد

صدر منها

عقريّة الإمام  
عمرو بن العاص  
داعى السماء "بلال بن رباح"  
عقريّة بوسير وأشعير الإمام محمد عبده  
"جما" الضاحك المضحك  
المرأة في القرآن

عقريّة عمر  
عقريّة خالد  
هذه الشجرة  
"طلوع النور" أو "طوالع البهجة الحمراء"  
أبو نواس الحسن بن هانئ  
شعر مصر وبيئاتهم

## و صدر من بيئاتهم

عقريّة المسيح  
مقاتل الإسلام وأباطيل خصومه  
الفلسفة القرآنية  
الافسان في القرآن  
رجعة أجيال العالم  
الكواكب

عقريّة محمد  
الإسلام في القرن العشرين  
إبليس  
التفكير فريضة إسلامية  
دو النورين عثمان بن عفان  
شعر مصر وبيئاتهم  
ساعة

وتقدم من رتبة كبير البنائين الرئيس  
ترجمة الشاعر الراحل صدر محمد عبد الحليم

للدار قائمة من طبعات ترسل عند طلبها

تلفون : ٩٠٨٩٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٧٧

تلفاكس : دال بهجة

تلكس : ٩٨١٥ NAHDA-UN

١٨ شارع كامل صدق بالقاهرة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨

سجل مصدري ٢١٨٥

سجل نقاق ٢١

# الحسين السائح

## في شجر

## صلاح عبد الصبور

في مقال بعنوان « كتابات تعلمت منها » ضمن سلسلة مقالات نشرها الشاعر الراحل تحت عنوان « مشارف الحسين » بمجلة الدوحة القطرية . كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبي العلاء المعري ( .. ونحن قرأت أبا العلاء معاً من فزادى كل ما عداه . فكانه حتم عليه ألا يحل به سواه . وأدركت أني لو عشت في زمانه لحصرت على أن أكون أحد تلاميذه أو عظامه . أقرب إليه طعامه . وأقوده في مشيته . وأصيط الأذى عن ثوبه . ولعل أجنى لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقاً .. )<sup>(١)</sup>

ولقد صحب الشاعر الراحل أبا العلاء زمناً طويلاً ، وأدمن النظر في آثاره وثورياته ، وظلت الطبعة القديمة التي اقتناها من اللزومات تدعوه من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها ( .. كثيراً ما أعود إلى أبي العلاء عندما يتأني الخنين إلى صوته الوداع الكبير .. )<sup>(٢)</sup>

ولقد كان عطاء أبي العلاء وفيراً ، أخذ منه الشاعر فيما أخذ ذلك الولع بالحكمة ، وغدا فيه أبو العلاء نزعاً التأمل حتى غزته هوم كروية صبغت شعره في جانب كبير منه بطابع فلسفي ، وتسلل الحزن إلى قصائده سالماً حيناً . أو نحت فتاع شفيصاً من التهمك الشاعر حيناً آخر .

أحمد عنتر مصطفى

حين نحاول تقصى روح التهمك السائح في شعر صلاح عبد الصبور نطالعنا نماذج كثيرة من ( فكاهاته الأسبانية ) .. في ديوانه الأول ( الناس في ملادي ) نجد هذا البيت السائح :

وفي الجميع ذُحرجت روح فلان

نجد تلك الفكاهة الدامعة تعقياً على هذا ( الفلان ) الذي :

يبي فلان وأعطى وشيد القلاع

وأربوع غرلة قد ملئت بالذهب اللامع

وفي مساءه واهن الأصداؤه جاده عززيل

يحمل بين إصبعيه دفتراً صغير

ومدّ عززيل عصاه .

بسر حرق « كن » ، بسر لفظ « كان »

والمدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته النثرية . لا بد أن تستوقفه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة ، التي يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حديث بما يشكل رؤية فكرية في قالب شعري نافذ حتى حين يطالعنا أحياناً بفكاهة عارضة لأنها تكون وفكاهة أسبانية ، على حد تعبيره . إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإضحاك ، بل تتجاوز ذلك إلى ما تثيره من تفكير يمتد على المقارنة والتصحيح والتأمل ، إنها فكاهة تكبد الذهن . وتطلقه من ركوده وتبسم فيه جمرة التساؤل الطموح ، إنه في ذلك يضع نفسه على أرضية أستاذ المعري الذي يقول عنه عمر فروخ :

( .. والمعري قدير في التهمك والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء منه إلى الفلاسفة . وبكاد يكون هذا التهمك شائعاً في أكثر لزوماته . وأكثر تهمك المعري على العادات السائدة والمقائد الموروثة . وعلى رجال السياسة والإدارة ؛ ولم يتج منه وضع الشرائع .. )<sup>(٣)</sup>

...وفي الجحيم دحرجت روح فلان<sup>(١)</sup>

بمسألة يعرض بشوق الذي توفي سنة ١٩٣٢ فما يمنعه من أن يعرض بهذين الصالحين اللذين تصدى له أولها وأنكره ثانيها ؟

هذه القصيدة ، التي نحن يصدها ، وردت في ديوان (أقول لكم) ، الصادر عام ١٩٩١ ، أي في إبان المعركة بينه وبين العقاد . وكان الموقف بينهما شديد اللدادة .

يقول صلاح عبد الصبور : (لقد تبادلنا الكتابة - العقاد وأنا - على صفحات الصحف ، وكان يصطنع في الرد على لوحة السخرية والتبوين ، وهي خصلة من خصاله القلمية . إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتبوين من شأن خصمه . أما في المحافل الأدبية فقد كان يصبر على عدم وجودي كشاعر . وكنت ألقى هذه المبادرة ضاحكاً . ولا أريد أن أفسد صورته في نفسي ..)<sup>(٢)</sup>

أما عن الموقف بينه وبين الدكتور طه حسين فقد كان .. ركت تلميذ طه حسين في الجامعة ، وكان من خصاله - رحمه الله - أن يقرب إليه من يمسون في أذنه . وقد همس أحدهم في أذنه حين كتبت بعد سنوات من تحريري كتابي (ماذا يبق منهم للتاريخ) أنني هاجمته في هذا الكتاب . ولما كان رحمه الله مستظماً بغيره - كما قال أبو العلاء المعري - فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم في أذنه . وظلت علاقتنا بين التجامل والجمالة حتى مات ..<sup>(٣)</sup>

من هنا ، والموقف هكذا بين هؤلاء الأقطاب ، نرى أن الفارس المعلق المقصود في هذا المقطع هو العقاد . وليس أبا الطيب كما يتبادر للوهلة الأولى .

وما دام أسلوب العقاد - رحمه الله - التبوين والإفحال من الخضم فليوجه الشاعر المجدد بعلم النص على اسمه ، مستعملاً الأساليب البلاغية من كتابة وتورية . وليضم إليه شوق طه حسين ، مادام الأخير يتجاهله . ولنتلاحظ جلبيته عن الصالحين وما به من روح تشبه إلى حد كبير ما يترقق خلال النص الشعري الذي أوردناه . والذي يجتسمه الشاعر بسخرية ، وكأنه يصرخ بهم (خذوني معكم إلى قمة المجد .. والتاريخ) :

ولفت أمامكم بالسوق يأهل ...

شعبي أنمو للنشيع ، هذا الأبد المهروب

لكي يحفظ في واحة الأيام

اسما ساذجاً للغاية

يجنب (الفارس المعلق) ،

والشيخ الفريز ؛

وحامل الراية

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكري في معركته مع هؤلاء الهائلة ، فإنه يعطيه صلاح عبد الصبور في موقف آخر أن يعرض بشوق ، ساعراً من صياغته وفكره وبينه الرومانسي ، مؤكداً تجاوز إيقاع الحياة الموار لهذا الملل الرتيب

إنها نهاية اللطف . إن استعمال الفعل (دحرج) وبنائه للمجهول ، وذلك التنكير الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذي شيد وبين دحرجت ، أو دحرجت روحه إلى الجحيم في لحظة مصيرية أرادتها المشيئة الإلهية ، شيء يبعث في النفوس ابتسامة شاحبة .

وإذا كان الشاعر في ديوانه الثاني أقول لكم ، يسخر من الوعظ مثري الدموع يبضاعتهم المشجية - إذا كان يسخر منهم بتعبير دارج :

ولفت أمامكم بالسوق كي أحمأ ، وأحيمكم

لا أبكي ، وأبكيمكم

وما غيبت بالوق لأصنع من جاجهمهم

عامة وعظ .

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورة شائعة ، فإنه في موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان يتخذ من أساليب بلاغية ، كالكتابة والتورية . أداة للفتن في إيداء موقفه المتكلم الساخر . في مقطع (من أنا) يقول :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستفرون لي التفسير .. ما كنتُ أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس المعلق أن أقصص المني

ولست أنا الحكيم رهين عهده بلا أرب

(لأنى لو قعدت مجبى لقضيتُ من سجد)

ولست أنا الأمير يعيش في قصر يحضن النيل

يتاغيه منفيه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه

.....

إن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت مجبى لقضيتُ من سجد) ، فالتكلم الذي فيه لا يعني . ولكن لا أستطيع الفكاهة من فكرة ملجأ لا أستطيع أن أقرأ هذه الأبيات إلا في ضوءها ، وهي تليق إشباعاً على (الأسلوب الفني للسخرية) في هذا الموضع .. لا أظن أن صلاح عبد الصبور يقصد (بالفارس المعلق) في البيت الثالث إلا العقاد . وهو يورى فلا يقصد حكيم المرة حين يقول (الحكيم رهين عهده) ، بل يعني أستاذنا الدكتور طه حسين . ذلك أن أمير الشعراء أحمد شوقي وعبد الوهاب هما المقصودان بالأبيات الأخيرة في هذا المقطع . يقول في هذا التفسير أن شوق كان خصماً قوياً لصلاح عبد الصبور في معركة الشعر الجديد التي احتدمت في أوائل الستينيات . كان شوق خصماً بما أرساه ورسخه من عمود الشعر الكلاسيكي . إنه على حد تعبير صلاح عبد الصبور (مبد شوق الذي كانت قواعده من الحبحر الصوان)<sup>(٤)</sup> . فإذا كان صلاح عبد الصبور في معركته التي قاتل فيها



## نظرة فابستامة فلام فكلام فوعد فلقاء

في تهكم في - إن صح هذا التعبير - يسخر صلاح عبد الصبور من هذه التضاريس النغمية في علاقة الحب :

الحب يا رفيقي قد كان

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

«نظرة . فابستامة . فلام»

فكلام . فوعد . فلقاء .

اليوم يا عجبائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يتسا<sup>(١٠)</sup> .

الميلاد النكية الأول ، إذا كان حادث الموت هو النكية الثانية ، حين يقول المعري عن ميلاده إنه جناية (هذا جاءه أبي علي / وما جنبني على أحد) . ولكن بيننا نجد أن المعري يبنى تشاؤمه على أسباب موضوعية . صحيحة أو باطلة . منها حقيقة الزوال . ومنها سواه ظنة بطبيعة الإنسان ودوافعه ونوازعه . ومنها تشككه في إمكان البقي . نجد أن صلاح عبد الصبور يبنى تشاؤمه على شيء آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف . يبنى تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن نسميه الطلاق البائن بين الأرض والسماء ..)

ويم يلفتن الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التي سرت في شعر صلاح عبد الصبور ، تأثر بأبي العلاء ، تسرب معها هذا الحس الساهر الذي كان يشتم به حكيم المرة . بل إننا نرى ظلالاً من أبياته مثل :

إذا كان جسمي للتراب أكيلة

كيف يسر النفس آني بادن<sup>٢</sup>

أو :

يداً تخمس مثني عسجرا فليت

ما بالها طلعت في نصف دينار

أو :

زيادة الجسم عثت جسم حامله

إلى التراب . وزادت حافراً تبعاً

هذه الروح لجدها في شعر صلاح عبد الصبور . وهي وإن تسربت إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد بالزويميات وشغفه بقرائنها ، إلا أنها غلظتها خبرة ثقافية وحياة عكست عليها الكثير من روح الدعابة عند شاعرنا الراحل .

إن قراءة سرية لقصيدة «حكاية المعنى الحزين»<sup>(١١)</sup> بشكلها المتقاطع وعناوينها الفرعية المتداخلة ، وعاولها الشاعر المخلص لخلق شكل درامي - إلى حد ما - لقصيدته تلك - إن قراءة سريعة لمثل هذه القصيدة تبصمنا على أعتاب (الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد الصبور ، تلك التي بلغت ذروتها في مسرحية «مسافر ليل» .. يفت الشاعر في هذه القصيدة مغنياً حزناً بين يدي : (عصبة الأماجد . الأشاوس . الأحامد ، الأحاسن) ولا يخفى ما في صيغة هذا الجمع ، وما في تلك الصفات ، من استخفاف . يرد هذا في مقطع بعنوان (عود في ما جرى في ذلك المساء) ، يبلغ الشاعر فيه ذروة التهكم والسخرية والاستخفاف . يقول :

في ذلك المساء

يا سادتي الأماجد ، الأشاوس ، الأحامد ، الأحاسن

يا زينة الدلائن

يا أنجم الساري

مفروقين في البلاط تزدادون روعة وحسناً

في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ المتضح الفن عند الشاعر شكل قصيدة القطاع التي كانت مدخل الشاعر إلى عالم الدراما الشعرية ، على حد تعبيره .<sup>(١٢)</sup> وفي قصيدة «هذرات الملك عجيب بن الحصيد» نرى صورة فلسفية ساخرة لهذا (الملك المنزون) . الذي سقط من حائل كاسقط البهلوان من قمة الكون في الشبكة<sup>(١٣)</sup> ولعل روح التهكم تتجلى أوضح ما تكون في المقطع الخامس من هذه القصيدة . الذي يبدأ على هذا النحو :<sup>(١٤)</sup>

مات الملك العاري

مات الملك الصالح

صاحت أبقار مدينتنا صيحاً ملهوا

ولفت الشعراء أمام الباب صفوا

وتدحرجت الأبيات ألوا

تبكى الملك المطاهر حتى في الموت

وتعجب أمهات خليفته الملك العادل

ليست هناك صورة تفيض بالسخرية والتعذيب بالانتهاب مثل صورة هؤلاء الشعراء وقولا أمام الباب الملكي صفوا . وثانية تأتي الفظة للمضحكة (وتدحرجت) لتعبر عن قيمة هذا الشعر ونوعيته . ويستمر هذا المقطع الساهر إلى أن تتلمذ ألقى الملل في نفس الملك العجيب :

ما أضجر هذي القافية الميعة

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفي قافية الميم

....

لقد تقصى كثير من الدارسين تأثير أبي العلاء في فكر صلاح عبد الصبور وشعره . وكلهم حاصرته الروح الجادة وصرامة الفكر لدى الشاعرين . يقول د . لويس عوض :<sup>(١٥)</sup>

(... كذلك يشترك صلاح عبد الصبور والمعري في اعتبار حادث

المرّة نفسها - مسوقة في قالب شعري . ولا ريب في أن فهم تبهكه يحتاج إلى ثقافة واطلاع حتى تدرك موضع النكتة منه ..

\*\*\*

في مسرح شكسبير تطالعنا صورُ شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها من إغراءات ومؤامرات وحقائق وأحقاد وطموحات وتردد ، في (هللت) و (الملك لير) و (ماكبث) . وكم هي قائمة تلك الصورة ، وفي شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه ترى تقيضها . إن البلاط ورجاله هنا يشيران السخرية والفكاهة التي تدعى (ذكاء القلب المتألم) ، فهو يتكلم دائماً على البلاط ورجاله . في «حكاية المغني الحزين» يقول على لسان المغني :

وموفى يا سادتي في آخر المعمر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط . والمؤرخ الرسمي . والعراف . والمغني

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة . كالفجوة<sup>(١٧)</sup>

وفي «مذكرات الملك عجيب بن الحصب»

قصر أبي في غاية التنين

يضح بالمناظير والمهاجرين والمؤدبين<sup>(١٨)</sup>

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة . والشاعر الذي لن يسكت حقاً بفن قافية الميم . ولنا وقفة - بعد قليل - عبد البلاط في مسرحيته (بعد أن يموت الملك ..) .

ويقودنا ذلك إلى الحس الساخر في مسرح صلاح عبد الصبور . ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)<sup>(١٩)</sup> - على حد تعبير الشاعر - و (الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ..)<sup>(٢٠)</sup> فقد جاءت (مأساة الحلاج) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان العظيم بالكلمة . طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج ، عذاب المفكرين وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنتهي بصلب الصوف العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مرافقها نتعرف على ذلك الحس الساخر الذي يعمق الإحساس بقتل المأساة ، ويمر من خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين في نفس الشاعر تلك المראה التي تخلفها هذه المحاكمة الطاغية في ختام المسرحية .

في المنظر الأول من المسرحية يلتقي التاجر والفلاح والواعظ في ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ المصلوب ، ويدفعهم الفضول إلى سؤال المارة عن قصته . ولكل منهم

فإن نجمعتم  
فبور كل كوكب يتأمر النور الذي يثب رقيقه  
ولا يذوب فيه  
(أقولها صدقاً ، ولا أزيد فيه ..)

...

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما  
أنبلكم ، وما أصححكم ، وما  
أعبركم بالحيل والطعان والضرب والكران  
والفتح والتصميم والتدمير والتجوير والتسطير  
والتشكير والتطريب والتجريب والتدريب والأحان  
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء  
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات والسيات ..  
وباعتصار  
أنت هدبة السماء للتراب الآمى ،  
نحن حفنة الأموات  
وشارة على القنار الله أن يخلق أمثالاً من الفنانين  
ليس على الله بمستنكر .  
أن يجمع العالم في عشرين :

...

أقولها صدقاً . ولا أزيد فيه  
أقسم بالرقق اللتين يجفون تحت جلدي .

...

القارئ لهذا المقطع من القصيدة يحس بأزمة هذا المغني الحزين الذي يرى الحقيقة ولا يبر إلا بفضدها . مؤكداً أنه (يقولها صدقاً !! ولا يزيد فيه) صيغة ما أعظم ما أنبل .. ثم هذا النداء الموسيقي الصلوق (التصميم - التدمير - التجوير - التسطير) ، (التجريب - التجريب . التدريب ... الخ)

ثم هذه السخرية الذكية من خلال بيت أبي نواس الشهير وتضمينه تضميناً جديداً<sup>(٢١)</sup>

إن أزمه هذا المغني الحزين ، التي تجلت في المقطع الأخير احتراماً متأخر عن أوائه :

كنت أحس سادتي الفروسان

أنكروا أكفان

وكان هذا سر حزني

هي الوجه الآخر للعملة . وليس التهمك والسخرية والاستخفاف إلا تقاعاً شفيفاً (لحزن لا يفتي ولا يستحلت ..) وهو نفس التهمك الذي يطالعنا عند أبي العلاء . والذي يقول عنه عمر فروغ<sup>(٢٢)</sup> .

( .. على أن هذا التهمك ليس من المزول والتعريض ، بل من الإصابتة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير المعقول ، وتبهكه لا يبعث على الضحك بل على التفكير . إنه الحقيقة

وجهة نظره في الإدانة من الإيجابية (٢١١).

- التاجر : نعم - فقد يكون أمره حكاية طريفة  
أفصها لزوجتي حين أعود في المساء  
فهي تحب أطباق الحديث في موائل العشاء
- الفلاح : أما أنا فإنني فضولي بطبعي  
كأنني قعيدة بلهاء  
وكما نويت أن أكف عن فضولي  
يطعني طبعي على تطعني
- الواعظ : وحيداً لو كان في حكايته  
موعظة وعبرة  
فإن ذهني مجذبٌ عن ابتكار قصة ملائمة  
تشد طفلاً لجمهور
- الواعظ : وأنا لقد بمت الحطئة في السوق اليوم  
وأريد العودة لعمالي في ظاهر بغداد  
بالمال سليماً قبل الليل  
لو أبطلت لقادتي رجلاي  
للخسارة ، حيث أذهب تقردى  
في كأس - أو أذهب في تكة سروال
- الواعظ : أجمعها في الجمعة القادمة  
موعظتي في مجلس المنصور

لا تخلو هذه الأبيات من تهكم وسخرية . وهنا ، وبذلكا  
شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه الفكاهة ويصنعها درامياً ، فيقول  
على لسان الواعظ :

- الواعظ : جازائه الله لما قلته  
لقد ألهمني عظة الأسبوع القادم  
ما أحلاها من موعظة مسبوكة  
عن فلاح باع الحطئة في السوق  
أغراه الشيطان  
فوزنا بالمال .. وعاد ليلى الصبية جوعى  
فبكى .. و.. و..  
وسيلهمني الله الباقي  
وسأجعل عزيتا ونهايتنا  
احلركيد النوان

بل إننا نرى ذروة هذه المسألة تتجسد في موقف عابر في أثناء وجود  
الحلاج في السجن ، فالحلاج يستصرخ ربه :

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

المجين الثاني : اطلب من حارسنا الطبيب مصباحاً أو شمعه (٢١٢)

.... ثم تأتي المحاكمة الجزلية التي لا تظيل في الوقوف عندها أو  
سرها ، ولكن نذكر القارئ بجوار أبي عمر الحامدي وابن سليمان في  
صدر المنظر الثاني من الفصل الثاني . ولعل ما بهذا المنظر من حس سائر  
وتهكم هو الذي حدا بتأنيده مثل جلال العشري إلى أن يقول :

إننا نشهد في هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع  
التراجيكي كوميدي يحن . تراجيدياً إنسان يموت ، ومهزلة قضاء يبدلون من  
أحكام الشرع حبل المشقة ؛ إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه  
الحق ، ويعيثون بقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة  
السلطان .. (٢١٣)

هؤلاء الثلاثة يدفع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معلقين في  
برود وحاقة لا تخلو من دلالة الإدانة - بل إن الشاعر يسخر من غلالمهم  
بذلك الخارج على شاكلتهم - مدبنا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن  
السواد الأعظم الذي قال فيه شوقي بإيجال (خلق السواد مفضلاً  
وجهاً) ، والذي يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن روح القطيع حين  
يقول على لسان المجموعة :

- المجموعة : صفونا صفاً صفاً  
الأجهر صوناً والأطول  
وضمره في الصف الأول  
ذو الصوت الخافت والمتواقي  
وضمره في الصف الثاني  
أعطوا كلاماً منا ديتاراً من ذهب قاني  
قالوا : صبحوا .. زنفق كافر  
صبحنا : زنفق .. كافر  
قالوا : صبحوا فليقتل ، إنا عمل دمه في رقبته  
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبته  
قالوا : امضوا .. فضينا  
الأجهر صوناً والأطول  
يمضي في الصف الأول  
ذو الصوت الخافت والمتواقي  
يمضي في الصف الثاني

وفي المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد ثروة ولطع من  
الثاني : التاجر والفلاح والواعظ ، وحين يظهر الحلاج ببدائه : إلى إلى  
يا غريباً - (٢١٤) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ :

الفلاح : يهيناً - فيما يزعم - أنه  
شيخ مجنوب كم نلقى أمثاله

وهتلر وجونسون الذى يواجه عليه من عبد الله أبو عابد وعباد من أمر  
عبدون ، ويالها من مواجهة تبثت على الأسى والسخرية .

تكنى - ونحن نعرض لهذه المسرحية - أن تبثت صدر التليل  
الذى كتبه الشاعر عن معالجه لها . يقول صلاح عبد الصبور :

.. لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية - وهذا فرض سأعود إليه  
قيا بعد - لقدمتها في إطار من (الفأس) - إذ إنى أريد للمتفرج أن  
يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وأن يشفق على الراكب ضاحكا ، وأن  
يحب الراوى ويذريه ضاحكا كذلك .

.. فقلت أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم  
الصحيحة السليمة ، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ  
الغوض أساسا للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد . تماما مثل  
الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذجاً آخر .  
فتكشف بهذا التجريد لب التناقض .. (٣١)

رأيتا كيف استطاع صلاح عبد الصبور بحسه الساحر أن يتدفع  
(الفكاهة الأسبانية) من خلال المؤلف المسرحى أو الدعاية العابرة ذات  
الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ  
والفلاح ، أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفي شعره ومسرحة تطلعاتنا  
أحيانا صور كارىكاتورية للعالم من خلال أفعلة . فلهذا أن كتب قصيدة  
« الظل والصليب » وجاء فيها :

ورعوس الناس على جثث الحيوانات  
ورعوس الحيوانات على جثث الناس (٣٢)

.. كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التى يرى فيها العالم من خلال  
حلم الملك عجيب بن الحصبب مرة :

حين رأيت رأى العين طالوا برأس فرد  
وحين أراد أن يقول كلمة نبتى  
كان له ذيل حار .....

رأيت في المنام أنى أقود عربة  
تجوها ست من المهارى  
تجوب في الوديان والصحارى  
وفجأة تحولت خيولها قاطعا .. (٣٣)

إلى آخر الحلم .

أو من خلال الصوف بشر الخافى مرة ثانية :

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى  
ففى بينها الإنسان التعلب  
عجبا .. زور الإنسان الكركى في فلك الإنسان التعلب  
نزول السوق الإنسان الكلب .. (٣٤)

ول « ليل والمجنون » يتكلم « حسان » على أفكار « سعيد » : (٣٥)

حسان : سظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب  
كارثة لا أسلوب لها  
ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريع الكارثة المجنونة  
نار النكتة كبطاقات الأعياد  
أن تنفذ بضع قصاصات من شعره  
ولقد تومض كومه قلما الجلود  
وهو يدحرج في أسلوب جمعى  
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم القلم (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساحر  
أو الدعاية ذات الدلالة مرة ثانية من زياد . (حيث يتحدثون عن خشبة  
المسرح) :

سعيد : لكنى لا أرضى يا أستاذ  
فأنا لم أعل الخشبة قط  
زياد : لا تنزع ..  
فستدخل فيها حين تموت  
أو تعلموها إذ تشق (٣٦)

ولن نقص في المسرحية - حتى لا نطيل - تلك المواضع التى تم  
عن روح نقادة ساخرة . ولكننا نكتفى بأن نشير إلى الأسلوب الساحر  
الذى صاغ به الشاعر (المفر الثرى) الذى يقرأه زياد في جريدة من  
الجرائد (٣٨) . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا  
أن نلم سريعا بتلك الحوارية بين زياد وسعيد في بداية المنظر الثانى في  
الفصل الثانى من المسرحية . بعد أن يترجم سعيد بيت البيت :

حسان : مامعاه  
سعيد : معناه أن العاهرة المصرية  
تخسر نصف الرأس الأعلى بالخلقة البراقة  
كى تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل  
زياد : معناه أيضا  
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن  
حتى في العهر

أما « مسافر ليل » وه الأميرة تستظر (٣٩) - وقد ظهرها ممأ - فقد  
قال عنها الدكتور لويس عوض : بين المسرحيتين واحدة من نوع ما :  
وحدة في المنهج والأسلوب . ووحدة في اللحظة الشعرية أوفى (المجو) .  
برغم أن إحداها ملهات والأخرى ملأسة . ثم يقول - وهذا ما يعنينا  
هنا - « فصلاح عبد الصبور يمس حين يضحك - وهو أيضا قادر على  
الضحك وسط ظلام للناس » (٤٠)

ولن نقف عند مسافر ليل ؛ فهى كلها كوميديا سوداء . إن عامل  
التذاكر (علوان بن زهوان بن سلطان) عثرى السخرة هو الإسكندر

فاشتدت في الرعدة وانثرت أنفاسي الحذرة  
ملت إليها لأقبلها ، فأنكشت ، وهي تقول  
أنا بكر لم أنف على ساق بشرى من قبل .

الملك : أو هذا ما قالته القطة ؟

الحياط : هذا ما سمعته أذنأي ، وحقق يامولاي  
عندك قلت لها :

إنك أعلى قادراً من أن تلثي في ساق بشرى  
مخلوق من طين ودماء

لا تألف النور سوى بالنور الوضاء  
وسأحملك لولائنا البدر الأبور

وجعت عندك ، وإزعد الزغب الناعم في استحياء  
وجعت !

الملك : أو حقق يا مولاي ، هذا ما كان  
الحياط : وجعت واهتز الملب الوسمان

ثم أجابت في صوت خجلان :

لكن مولانا ذو تاريخ مروي في العشق  
وأنا ساذجة لا أعرف شيئاً من ألعاب الخلان

قلت لها : لا تخفي شيئاً ، ودعي لي هذا الشأن  
سيداعبك اليوم مقص الفن

يتحسن أطوارك ، ويعمل على وسطك  
حتى يتدور عطفك ، ويعبر مانت الجلد الناعم من وهج

الفرق  
فانسابت عندك في أقدامي وهي تقول :

شكائي أرجوك  
حتى يحظى جسي المشاق ، ولقي المتهوك

بملاسة الغالي في المشاق  
إذ توشك أن تمزقني الأضواء .

لكني جئت بها بكرأ ساذجة يا مولاي  
إن راقك فاعاهد لي برعايتها حتى تنضج في بضعة أيام

الملكة حياط : المهينة حياط  
وللهجة لهجة نخاس أو قواد .<sup>(٣٦)</sup>

إن هذه الشخصية المتنافقة تنضم إلى بلاط متنفذ يجمع المؤرخ .  
والقاضي ، والشاعر الذي يلقي الخطبات أناشيد المثنى الملكية ،  
والوزير ، والمناذي ، وكلها شخصيات تثير طوول الفصل الأول من  
المسرحية ذلك الضحك المرير ، الذي يفجره القاضي أبو عمر الحمادي  
وهو على منصة القضاء وبين يدي العدالة حين يخاطب ابن سليمان :

أحكى لك قصة

بالأمس لقيت صديق القاضي المروى

وهو كما تعلم رجل مغرور بفكره وذكاؤه

فأسأله :

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير في تصويره منه إلى  
الكابوس . ويتجلى ذلك في قصيدته «حليث في مقهى» :

أعفى عندك أنسج في الطرقات

أتبع أجساد النسوة

أنجل هذا الردف يطارق موضعه ويسير على شقيه

حتى يتعلق في هذا الظاهر

أو هذا النهد يطير ليلعل هذا الحصر

(وأعيد بناء الكون ..)<sup>(٣٧)</sup>

إنه تشكيل جديد ، بولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون)  
سأماً منه ومللاً . ولا يخفى ما في هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتوري يدعونا أن نقف عند بعض  
الشخصيات في مسرح صلاح عبد الصبور . إنه يعيد رسم شخصيات  
مسرحه بعامة . وينفذ في حذق بالغ في استظهار أبعاد شخصياته المرحية  
بصفة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أخطاءً ونماذج في شعر صلاح عبد  
الصبور ومسرحه . تصادفنا في شخصيات (الشاعر - والدرويش -  
والمنافق - والجبلاد - والملك - والحياط ... الخ) .

ويكتفي هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحية  
بتنمذج الحياط في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) . وقد كان الشاعر  
الراحل يعتبر بهذه الشخصية التي ابتدعها ويعجب برسمه لها :

الحياط : دلوني يا سادتي نجوم اضد

هل أنا في حلم أو في بقطة

هل أنا حقا في حضرة مولانا البدر المتجدد

تهل عيني من رائق أنواره

ها أنذا أقصر نفسي كي أؤكد

لكن النور يعشى عيني الزاهلتين

الملك (مبتسماً) : عندك فلتضع نفسك

فلعلك تأكد

أودعني أصفك أنا

الحياط (مقرباً وجهه) : مولاي .. أكرم هذا الجلد !

ثم يقدم الحياط لمولاه قطعة مخمل :

الحياط : مولاي .. أرسل لي صهري حياط أمير بلاد العرب

قطعة مخمل . ما كنت أراها حتى .. أه

كان لقاء يا مولاي . أحسست بقلي في أضلاعي يتوذب

ومعدت يدي في وله كي ألتصمها لمس التهمة للأضهان

حين استرخت فوق الزغب الناعم كفاي الراعشان

داهمي تبار الرعدة يتظلل في جسي المتلهب

ثم تدفق شيء في أطراف كالدم حين تحركه الحمى وتفتح

باطنها في خيول الملاهي الحذرة

إذ نبضت في كفى شميرات دافئة تمتد تحت الزغب

الأشهب

وفي « ليلي والجنون » يسخر من أسلوب الحكمة والعنات . حيث

يقول زياد

زياد : عني - عن أبي ، عن جدى يرحمه الله

قال :

من غام شفت فانت

مات شهيداً ، وتحول في أعطاف الجنة مصطبة

يتكى عليها رضوان .<sup>(١٠)</sup>

وعلى لسان زياد أيضاً في حديثه عن والده

زياد :

لكنى ما كنت أطيق الصبر

إذ كنت ذكياً - من يومى -

أوقع ما سيعتره من در

وتحصوله إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمساً في

اليوم

حنان :

ما اسم الداء ؟

زياد :

داء الحكمة .<sup>(١١)</sup>

إن التأمل والحكمة أهدت أيامه فأوسع أهلها تبكاً وسخرية . وفي

(مرثية صديق كان يضحك كثيراً) :<sup>(١٢)</sup>

مات صديق أفس

إذ جاء إلى الحافة لم يصر منا أحدا

ألقى في مقعد عتوياً بالهجة

حتى انتصف الليل

لم يصر منا أحدا

سالت من سألته الهجة

وارتفعت حكته حتى سمت قلبه

فضم بالحكمة

وفي « حكاية للفن الحزين » اعترضته الجنة :

أنت ألم أفتك أفس

(كانت لكهل أنيب حكيم

ومات إذ سامه أن يترف الحكمة بالقلوب

إذ إنها تدرجت من سالفه لبطنه

لرأسه ، كالخوف ، كاللعن ... )<sup>(١٣)</sup>

ولم تنعمه الحكمة و(القطانة الصفراء) . وفي « الشعر والرماء »<sup>(١٤)</sup>

كانت الحكمة التي سخر منها وأوسعها تبكاً تأتيه يقيظها النبال :

أعطينى مانيلاً شيئاً من حكمة مانيل

أعطينى إن الفم لم يخلق إلا للضحك الصافي الجلدان

أعطينى أن العينين

مرآتان يرى في عطفها العشاق ملاعهم

حين يميل الوجه الهيان على الوجه الهيان

أعطينى أن الجسم البشرى

« وما أجدى ما يظعن من ظعن عن الظعن »

فاحتار ولم يفهم

فأعلنت القول لكي لا تبقى للقاضي حجة

« وما أجدى ما يظعن من ظعن عن الظعن »

فجبلد ونعمهم

كحصان ابن زبية عثر...<sup>(١٥)</sup>

إنه إحدى المخاذج التي يتكلم عليها ومن خلالها الشاعر الراحل . ويتخذ بسخرية عادات ومواقف لا تنجو من بصيرته النفاذة أو روحه الساخرة الناقدة .

ولم تكن هذه الروح الساخرة لتسرى في شعر الشاعر دون نثره . فكثيراً ما تصادفنا في عباراته النثرية ، بل إننا نجد في سلسلة « مشارف الخمسين » - تحت عنوان (جماعة الضحك القديم) ، يرسم صورة شخصية فذة لصديقه إبراهيم السروجي . ونجد في هذه القطعة النثرية روحاً أقرب إلى روح المازني وأسلوبه في رسم مثل هذه الشخصيات :<sup>(١٦)</sup>

(كان أول من قدمنى إلى عالم الضحك العقل الصافي هو إبراهيم السروجي عليه ألف رحمة وسلام . وربما كان لا يعرف السروجي حق المعرفة إلا أنا ، وعندي من الملقب ، وتقليد من الأحياء . كان إبراهيم السروجي أحد أعلام المدينة ، بقية ظله وحياته التي يختلط هزها بجدها . أما نحن فقد عرفناه كما كان يبنى له أن يعرف .

كنت في الخامسة عشرة من عمري ، وكان مسعى إليه في دكانه ، حيث كان يعمل في صناعة السروج لحمير سادة الريف وأحصنة عربات الخطوط التي كانت هي « تاكسيات » ذلك الزمان . وكانت النكة الأثيرة لإبراهيم حين يبل عليه أهدنا هي أن يقول :

« قوم لا خذ مقاسك واصنع لك جاكته »

كان إبراهيم السروجي لا يعمل في دكانه إلا ساعة أو بعض ساعة . ثم ما يلبث أن يسرعه لليل ، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته من الجلد والخيش ، ويقرأ فيه حتى يبل عليه واحد من أتباعه . وفي دكان إبراهيم السروجي سمعت لأول مرة أسماء نيشه وشويناور وجون شيوارت مل ... الخ .. )

على أنه مما يلفت النظر في شعر صلاح عبد الصبور موقفه من الحكمة وسخريته منها وتبكه على مرديها . فهو في قصيدة (أقول لكم) سيموت من سبب لو غمد إليها في جنبه .

وفي قصيدة موت فلاح :<sup>(١٧)</sup>

لم يكن كدأنا يلعط بالفسلفة الميتة  
لأنه لا يجد الوقت

سحر . أن يقتصر كثيراً من أبعاد النفس البشرية . معبراً عنها في صدق وشماقة . يلتقي في هذه الميزة - الحسن الساهر اللاذع - فضلاً عن أبي العلاء بكتّاب أسبانيا العظيم سيرا فانتس - الذي يقول عنه برونكو راسكو : (١٥)

( ... ثمة أناس ظفروا على النظر إلى الأشياء في ضوء من الفكاهة الضاحكة ، أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت في ثوب من الانفعالات المتجعبة . أو في فن من العواطف الرقيقة المتجنبة . وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً عميقاً ، إذ أنهم في الحقيقة يحسون الانفعالات أحياناً إحساساً يبلغ من قوته وحلته ألا يتقدمهم من عواقبه إلا أن يضحكوا ، لا أن يضحكوا ذلك الضحك المستعري . ولكن ذلك الضحك اللطيف الساخر - الذي يتبع لهم فرجاً بما في أعماقهم من ضيق ... )  
وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام .

لم يلق إلا كي يعلن معجزته  
في إيقاع الرقص الفرجان

درس عرفته روعي بعد فوات الأزمان  
بعد أن انعقد العلم بفلالات الحكمة والحزن  
وأرغى ستر القلق الكافي في نافذة العينين  
وتصلب جسمي في تابوت العادة والحول  
بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمري  
إذ رمت الأيام وماد حياقي في شعري  
درس عرفته روعي بعد فوات الأزمان ..

...

إن إحساس صلاح عبد الصبور الموهب بانواعه - ووعيه الدائم به - واستعداده الطبيعي للتأمل - كل ذلك جعل إحساسه حاداً مدركة . وقد استطاع ببصيرته الناقدة - وأسلوبه الناقد - وحسه

## هوامش

- (١) مسافر الحنين . مجلة المنصره طبر
- (٢) نفس المنصره
- (٣) حكيم حمدة . عمر فرح . مطبعة الكشاف بيروت ١٩٤٤ ص ١٨
- (٤) ديوان (الناس في بلاوي) دار العودة . بيروت . طبعه ثالثة ١٩٧٣ ص ٣١
- (٥) ديوان (قول لكم) دار الآداب . بيروت ص ١٩٦٩ ص ٧٧
- (٦) مشارف خنيس الأربعة لكبر - مجلة العودة . قهر
- (٧) حنة (الحقة - الشرق الأوسط) العدد ٣٥ . في ١١/١٠/٨٠ ص ٦٦
- (٨) نفس المنصره
- (٩) قصيدته (الحب في هذا الزمان) - ديوان (أحلام القاموس القديم) . دار الآداب . بيروت ص ٤٠
- (١٠) حياقي في الشعر . در قر ١٩٨١ - ص ١٤٣
- (١١) نفس المنصره ص ١٤٢
- (١٢) مذكرات تلك عجيب بن حبيب - ديوان أحلام القاموس القديم - ص ٨٩
- (١٣) د . نوبس حوص . الثورة والأدب - دار الكاتب العربي ١٩٦٧ - ص ١٠٨
- (١٤) ديوان (تأملات في زمن جريح) - دار العودة . بيروت ١٩٧١
- (١٥) يقول أبو نواس :  
وليس الله على عالم بمستكر  
أل يجمع العالم في واحد
- (١٦) عمر فروخ . حكيم للمرة ص ١٩
- (١٧) تأملات في زمن جريح . ص ١٨ قصيدة (حكاية الفتى الحزين)
- (١٨) أحلام القاموس القديم . ص ٨٦ قصيدة (مذكرات عجيب بن الحبيب)
- (١٩) حياقي في الشعر . ص ١٥٩
- (٢٠) نفس المنصره . ص ١٥٩
- (٢١) مسأله الحلاج - دار روزبوليف ١٩٨٠ - ص ٨
- (٢٢) نفس المنصره . ص ٩
- (٢٣) نفس المنصره . ص ٤١
- (٢٤) ديوان (شعر الليل) - دار الوطن العربي . طبعه أول ١٩٧٢ - ص ٧٥
- (٢٥) ديوان (تأملات في زمن جريح) - ص ١٧ قصيدة (حكاية الفتى الحزين) .
- (٢٦) ديوان (الإبحار في النافذة) - دار الوطن العربي . طبعه أول ١٩٧٧ - قصيدة (الشعر والرياء) ص ٢٥ .
- (٢٧) برونكو راسكو : عاقله الأدب - الجزء الثاني . سلسلة الألف كتاب . ص ١٠٢



## مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للجمعيات وأحياء التراث المراقبة العامة لأحياء التراث

### مسابقة أحياء التراث

لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذي يشتر لأول مرة محققا تحقيقا صحيحا في اللغة العربية بالشروط الآتية :

- ١ - أن يكون العمل المقدم في متن اللغة العربية . أو في أحد علومها . أو في نص من نصوصها الأدبية ( شعرا أو نثرا ) .
- ٢ - تعد النصوص من التراث العربي إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثاني عشر الهجري .
- ٣ - أن يكون المقدم عملا كاملا ( لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة ) .
- ٤ - أن يكون العمل المحقق كما لم يسبق نشره أو تحقيقه .
- ٥ - ألا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة .
- ٦ - ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر في ذلك تاريخ آخر جزء ( إن كان ذا أجزاء )
- ٧ - ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الجهات والمؤسسات الأخرى
- ٨ - يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق - أو المحققين - مراجع أو أكثر . وفي حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوي .
- ٩ - يسوى في التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربي في البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين .
- ١٠ - يقدم المسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق في استردادها .
- ١١ - آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م .

المدير العام

للمجمعات وأحياء التراث



# الناس فك بلاء

□ محمد مصطفى بدوى

لم أكن قد سمعت اسم صلاح عبد الصبور حين قرأت قصيدته « الناس » فى أول مرة فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة « الآداب » البيروتية عام ١٩٥٥ عن الشعر الحديث . كنت قد تغيت عن العالم العربى عدة سنوات قضيتها فى إنجلترا مهكما فى دراسة الثقافة الأوربية . وكادت تنقطع صلتى حلالا بالآداب العربى المعاصر . اللهم إلا فيما كنت أفرغ من شعر من وقت لآخر جمعته فيما بعد فى ديوان « رسائل من لندن » . ومع ذلك لما كنت أفرغ من قراءة هذه القصيدة حتى أدركت فى التو اسى إراء نتاج شاعر أصيل . لقد كانت أول قصيدة أقرأها بعد عودى إلى مصر . أحسنت فيها بأنها تعبر عن حساسية حديثة حقا . وأما نطل فى الوقت عينه شعرا عربيا أصيلا . لا مجرد تقليد لأساليب الشعر الأوربى أو لمظاهره السطحية . وأنها - من ثم - يمكن أن تعد امتدادا أو تطورا لها للشعر العربى لن أنسى أبدا مقدار تأثير عا قرأت . ولا مقدار فرحى لاكتشافى هذا الشاعر . ولا شك أنى لم أكن فريدا فى تجربى هذه . بل إن الشاعر الراحل نفسه لابد أنه قد أدرك مدى ما أصابته من نجاح . وإلا لما أطلق عنوانا بعدئذ على أول ديوان له ينشره فى عام ١٩٥٧ .

شكينة «سطحية» فى أسلوب البيت . مستشهدا بأمتلة من شعر الصياب وعبد الصبور . قررت أن أعود الآن إلى أول قصيدة قرأتها لعبد الصبور وأحاول تبين تلك الصفات التى جعلتني أعظم لها هذه الخمسة . وأتنبأ - عدا ذلك - بأنها إراء شاعر جاد أصيل - بوءة كان مصداقها ما نشره عبد الصبور بعد ذلك من نتاج متنوع وغزير .

- ١ -

وأول ما يسرى انتباه الناقد هو مطلع القصيدة . والناحية انشكالية فيه بالذات . ولا أقصد بذلك استخدام الشاعر للتضعية الواحدة . فليس هذا فى ذاته ما يقضى صفة الحداثة الحقيقية . بل هو طريقة استخدام الشاعر للتضعية . أو - بعبارة أدق - طريقة تناوله لبحر الرجز وسيطرته المطلقة عليه بحيث إنه أمكنه أن يستفيد حتى مما عده بعض الدارسين (مثل تازك المالكة) ضحفا فى الوزن . فأول بيت يطالعنا :

« الناس فى بلادى جارحون كالصقور » .

لقد عرضت لنتاج عبد الصبور فيما بعد أكثر من مرة ، تناولته بجالا . وعُدلت عن تطويره ومكانته فى الشعر العربى الحديث ، فى سياق كتاب فى اللغة الإنجليزية بعنوان « مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث » (كميدج ١٩٧٥) . ونشرت ترجمات إنجليزية لنتاج من شعره فى أعداد مختلفة من « مجلة الآداب العربى » التى أخرها ، واتق تصدر فى هولندا منذ ١٩٧٠ . كذلك أضفت بعض قصائده إلى ما جمعته فى كتابى « مختارات من الشعر العربى الحديث » (بيروت ١٩٦٩) . وتناولت نواحي من نتاجه فى عدة مقالات بالعرية والإنجليزية . لذلك حينما طُلب منى أن أساهم فى هذا العدد من « فصول » رايت أنه - بدلا من أن أعود فأقدم عرضا سريعا لنتاجه كنه . وربما أكرر فى ذلك ما يكون قد فعله وسيفعله الآخرون - ربما كان من الأجدى أن أركز اهتمامى فى ناحية واحدة . أو غسل مفرد من عه - لأسيا وانى كنت قاسيا عليه بعض شئى فى دراسة عن اثر ت . س . إليوت فى الشعر العربى الحديث . نشرتها فى مجلة « الآداب » الماربرية ١٩٥٨ . حاولت أن أثبت فيها خطر التقليد الآلى للنواحي

بشركات رابضة شبه لاسعورية . وبعد هذه المجموعة من الصور يأتي نيت المعمى ، ويقلون ، يسرقون ، يشاؤون ، . غير أنه لا تخلو كلمة من صفة انحصاسات ، مثل الشرب والتشؤ . كذلك حين يبحا شعر إلى ما يفوه أسلوب تقريرى رى عبارتيه ، « وطيون حين يلكون قبضى نفود » ، « ومزمنون بالقدر » - تراه يستعمل القفا القلة - ت رجعت غريرة ر واقع تجمع المصرى - مثل « طيون » ، ألقاا تتبع من التجربة انحصاس « بسطة المباشرة » وتتسجم مع هجة الكلام عدى اى مهد شعرك - به تشك نهجة الى تدعما أيضا أوتام لايت انصوبة جميع

وعلى ع المذكر - مون شامع بين هذا اللون من الشعر وبين ما سبقه مباشرة ر زمن من شعر رومى صيق - او الاخرى ان نقول من شعر كان يبع مع نروبى صيفية - بعد ان استمدت هذه نذبسة طاقاها . فكلام عبد الصبور أبعد ما يكون عن المبوغة . انحصاسية والمثالية المرفقة وانوسق السهنة . وإنما هو قول مركز وقعى سر - تحكم البهء - الطبيعة فيه مائلة (من صقور وشناه وشجر ونار وحجب وتراب) ، والشاعر يضع القرية - لكى يوسى شياها الألى-بأدى ذى بدء - فى إطار كوتى عريض يكتب غناه وأبعاده من عناصر الوجود التقليدية - الأربعة - من النار والتراب والماء (فى إنشاءات الشتاء) والهواء (حيث تعبر الصقور) . ولكن لا نبلغ غلالة من المثالية على هذه الطبيعة بل على العكس - لأنها تمده بالصور اى يصف بها الناس . والشاعر هنا - على خلاف الشاعر الرومانطى بصفة عامة - لا يستنكف من صور تبعث على الاشتزاز فى وصف لم - فهم يتجشأون حين يشربون ، بل هم لا يتورعون عن السرقة والقتل . ومع ذلك - وهنا تظهر براعة الشاعر - فهو يحلها تعطف عليهم لأنهم بشر حقيقيون .

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع فلعلها - على الرغم من دقها وتنفد تركيبها - من أبرز ما يتميز به من سمات . لقد تخلص الشاعر من القافية الواحدة . ومع ذلك لم يحرمها كلية . إذ تربط بين البيت التالى والبيتين السادس والثامن قافية الرأء فى كلمة « الشجر » (فى رواية متأخرة للقصيد تزد كلمة « مطر » بدلا من « الشجر » - انظر ديوان صلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٧٧ ص ١٩) وكلمتى « شجر » و« قدر » . ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مُقَفَّين - لكنكنا « الحطب » و« التراب » تقرب بينهما وشائج صوتية . كذلك هناك عوامل صوتية مشتركة بين نايق البيت الأول والسابع فى كلمتى « صقور » و« نفود » فى القاف والواو المملودة . أما البيت الخامس فيتألف من أربعة أفعال مضارعة بضمير الغائب المذكور الجمع : « ويقلون - يسرقون ، يشاؤون » . وعلى الرغم من أن نهاية هذه الصبية لا تؤلف قافية بالعمى التقليدى الذى فهمه العرب ، فإنها - بلا شك - تؤلف رابطة صوتية - ونفا قد يؤدى تكراره إلى انسجام شجى - وهما يسمى الإيجاز assonance - كراهى التشابه فى حروف الدخالية . وهذه الوسيلة - ولتطلق عليها اسم التوازن - « انشاز : الحلى » بالإضافة إلى جمع المذكور السالم ، الذى هو صورة أخرى منها يتكرر استخدماها على نحو موسيقى عذب فى أسلوب «القرآن الكريم

ينطلب ما للمحافظة على قواعد الرجز أن تقرأ كلمة « بلادى » بخطف ياء التكرار الممدودة كما نوكات مجرد كسرة فنقول « الناس فى بلاد » . ومن ثم يكتب البيت طابع الكلام العادى وإيقاعه . إذ إنه لا تفتقر حرف العلة فى الضمير المتصل هنا عمودا فى هجة حديثا . وهكذا فإن البداية تخفى هجة الحصابة من كلام الشاعر . ويشأ شعور بالآفة بينه وبين القارئ . وبذلك يشعرا بأنه لا يفت على منصة ليلى علينا كلاما مدنيا منمقا يظهر فيه راعة . وإنما هو نخبنا بصوت خافت غير جهورى . ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله . وصفا كان أو حكاية . كلاما أقرب إلى « الدفشة » إن لم يكن إلى المتجاة . ثم يزداد إحسانا بصفده حين نلمس ما فى قوله من صراحة تبلغ حد القوة . فأله جارحون كالصقور . لا حال فى غشامهم ولا فى ضحكهم أو طريقة مشيم . بل هم يقلون ويسرقون ويتجشأون حين يشربون . هنا يقوم الشاعر بأداء شيئين معا : أولا أن يزيل الشقة بينه وبين قرائه فيجعلهم يطمئنون إليه . وثانيا أن يصدهم بصراحته القاسية - إذ هم لم يتعودوا من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسميهم كلاما كله فخر ومبالغة (قالفخر - كما نعلم - من أغراض الشعر العربى التقليدى المتراضع عليها) . وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعور بالحدانة فى بداية قصيدته .

لكن الشاعر فى صراحته هذه لا يهجو قومه . وإنما يشعرا ففص بأنه يرسم لهم صورة « واقعية » منزنة . يذوها بالتواشى السلبية . ثم يضيف إليها التواشى الإيجابية . فيقول : « لكهم بشر » . وذلك فى بيت (أو الأخرى أن نقول : فى سطر ) بأكله . فصيح أقصر بيت فى الجزء الأول من القصيدة . إذ يشغل أقل من نوعيتين . فيكتب بذلك أهمية خاصة . ولكن الشاعر لا يبالغ فى عرضه هذه التواشى الإيجابية . بل يكفى بقوله إسم « طيون » . وإن كان يعمل هذه الطية مقصورة على تلك الأوقات التى يكونون فيها « يلكون قبضى نفود » . كذلك فإنهم - على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل - صفاء فى حقيقة أمرهم . لا جهات هم . إذ هم « زمونون بالقدر » .

القصيدة - كما هو معروف - تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع . والجزء الأول منها يتألف من ثمانية أبيات . يطرح الشاعر فيه القضية فى صيغة أحكام عامة - يصف فيها أهل بلده . يده أنه جدير بالملاحظة أن هذه التعميمات ليست مجردات . ولا هى من باب الأسلوب التقريرى الصرف . وذلك على الرغم من مظهرها الختاع . فالصور التى يلجأ إليها انشاع على قدر من الحسية بحيث تحول دون غلبة التفكير التجريدى . ثم إنها صور تتميز بالأصالة والزوية المباشرة . وتبعد كل اليد عن التكلشات . فالتناس « جارحون كالصقور » - وغاؤهم مثل « رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر » - وضحكهم « يثر كاللهيب فى الحطب » - وعظائمهم تريد أن تسوخ فى التراب » . فالتناء رجفة ، والصفلك أزيز . والحطى ذات إرادة . وهى صور مرتبطة ارتباطا عضويا . فيؤلف بعضها بعضا . بحيث إن الصقور توسى بذؤابة الشجر . ولقطة الشتاء تدع الشاعر إلى لبيب النار للاستشفاء . والحطب تودى إلى الرماد . من - إن التراب . ولا شك أن الروابط بين هذه الصور فى ذهن

وهذه الجبال الراسيات عرشتك المكين  
وأنت نالقه القضاء... أيها الإله.

في هذا الكلام الذى يحوى أصداء من الأشعار الصوفية الشعبية ، والدلائح النبوية ، يقابل الراوى بين الجبال الراسيات ، التى هى عرش الإله المكين الحالم ، وجهد الإنسان المشى الزائل القابل للقضاء ، ويصور هذا الجهد فى عبارة ساذجة وليدة خيال شعبي وتحويل يتم عن مدى ما يعاينه الفلاح من فقر يعمله يعلم بالمداد والذهب :

« بنى (فلان) واعلى وشيد القلاع  
وأربعون غرفة قد ملكت بالذهب اللعاع » .

ثم إن الصورة التى يتخيل بها الراوى شخص عزرائيل (بامتياز الأبعاد الدينية بالطبع) تجمل عزرائيل قريب الشبه جدا بموظف حكوى طاغية يأتى إلى القرية من البئر حاملا دفتره وعصاه فيتمتع ويحتكم فى الفلاح المكين ، إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان) :

« يجعل بين أصبحه فلفرا صغير  
وأول اسم فيه ذلك الفلان  
ومد عزربل عصاه  
بسر حرف (كن) بسر لفظ (كان)  
ولى الجميع دحرجت روح فلان » .

وإذا درسنا الناحية الموسيقية فى هذا الجزء من القصيدة أدركنا أنه تشد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتى إما مجتمعة أو منفردة ، وهى القافية والتكرار والتوازن العلى (أى تشابه حروف اللمة الداخلية على نحو ما رأينا سابقا) . فالبيتان التاسع والعاشر يتنايان بكلمة «مصطفى» ، و«المساء» فى آخر البيت الحادى عشر توازنا «الحياة» فى الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والحادى عشر والسادس عشر والسابع عشر كلمات «وأجصون» و«ينشجون» و«يطرقون» و«يحرقون» و«البسكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر فى تهاين الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوافرة فى البيتين التاسع عشر والعشرين فى «الحياة» و«الإله» ، وفى الواحد والعشرين والثانى والعشرين فى «الحبين» و«المكين» ، وفى الرابع والعشرين والحادى والعشرين فى القلاع» و«الباع» ، وفى الثامن والعشرين والتلاتين فى «فلان» و«كان» . وهناك تواز أو انسجام فى «عزربل» و«صغير» مصدره نفس حرف اللمة فى السادس والعشرين والسابع والعشرين . وتكرر «أيها الإله» فى العشرين والثالث والعشرين والثانى والتلاتين والثالث والتلاتين .

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء . أولا أن تكرار عبارة «أيها الإله» على هذا النحو المتعدد (الذى يشبه الموتيف motif فى القطعة الموسيقية مثلا) يؤكد العنصر الدينى فى هذا الجزء من القصيدة ، فيكاد يدخله فى باب الإبتهاالات الدينية . وثانيا أن البيت الوحيد الذى لا تربطه بغيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر ، نضنه :

وهكذا نجد فى البيت الأول «جارحون» ، وفى الخامس «يقتلون . يسرقون . يشربون . يعضاؤون » . وفى السابع «طيبون» . وفى الثامن «مؤمنون» . ولعل هذا الرابض الموسيقى الداحل يمسر لنا ليم لا يصعب حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من القافية الواحدة . لقد مكن الشاعر أن يتخلص من رتابة القافية الواحدة وأن يتخلص - نتيجة لذلك - من اللهجة الخطابية التى تنزع إليها ، ولكنه ما ضحى فقط بعنصر الموسيقى الذى لا يستسيخ القارئ العربى بدونه شعرا .

- ٢ -

فى الجزء الثانى من القصيدة - وهو الجزء الأطول . ويمتد من البيت السابع حتى الثالث والتلاتين ، أى يشغل أكثر من نصف القصيدة - يعرض الشاعر موقفا خاصا محسوسا كمنلى يوضح لنا القضية العامة التى طرحها فى الجزء الأول . وهكذا ، فعل حين يتميز الجزء الأول بالتعميم النسبى كان الشخصيص هو سمة الجزء الثانى . فى الصورة العامة التى رسمها الشاعر فى الجزء الأول يبرز عنصران رئيسيان : الأول هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعت ، ويعمل الحالم متعلما فى معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفى الجزء الثانى يصور الشاعر لحظة معينة فى حياة قرينه ، تمثل - على نحو مباشر ملموس - فقرهم وإيمانهم بالقدر معا . والنقلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، ففى الجزء الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما فى الجزء الثانى فنحدث عن قرينه ، الذى عند بابها يجلس الم مصطفى . ويكنى الشاعر فى رسمه لشخصية هذا الرجل بأنه يحب نبي الله «المصطفى» ، ويأنه رجل محث . يتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عميق فى أثناء سمرهم البسيط الساذج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصغها الشاعر بأنبا وتجربة الحياة » . والحكاية هى أيضا بسيطة ساذجة ، تتعلق برجل طموح . كذ وجمع ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل الموت ذات مساء فذهبت روحه إلى الجميع . ومع ذلك فله حكاية مزفاها . كما أن الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر له دلالته الفنية والحضارية : إذ تتبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا موضوع دائما إزاء الرب ، والجهد البشرى لا يتحكم عليه فى نطاق بشرى ، ولكنه ينظر إليه ويؤاس فى سياق إلهى ، ومن ثم كانت «تجربة الحياة» - أى العسارة التى يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها - تدفعه إلى أن يتساءل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ الم مصطفى حكايته بهذا السؤال .

« ما غاية الإنسان من أمهائه ؟ ما غاية الحياة ؟ » .

والإجابة الضمنية عن هذا السؤال فى مثل هذا السياق الإلهى هى أن الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه ينتهى بالموت ، ويذهاب روح صاحبه إلى الجميع ؛ لأنه لا مرد للقضاء - كما نرى فى حكاية هذا «الفلان» . هذا وقبل أن يشرع الم مصطفى فى سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله فيتابعه قائلا :

يا أيها الإله  
الشمس مجتلاة والخلال مفرق الجبين

### «حكاية تثير في النفوس لوحة العدم»

من ثم تكسب هذه العبارة - بفروها هذا - أهمية خاصة ، وتصبح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التي يحكيها الملم مصطفى ، فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هي مأساة القافية الواحدة باستخدام نظام الشاعر وتوقيفه في التعويض عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرز . بلحا فيه إلى وسائل أقرب إلى طبيعة القطعة للموسيقى منها إلى القصيدة التقليدية ؛ وسائل تعتمد على التوازن والتكرار والترداد . وغنى عن الذكر مقدار ما في ذلك من تجديد .

### - ٣ -

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثانى بواسطة ما في بدايتها من تشابه وتوازن . ففي حين يبدأ الثانى بهذه الألفاظ :

«وعند باب قريتي مجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة :

«بالأسى زدت قريتي... قد مات عمى مصطفى» .

إلا أن هذه الرابطة من شأنها أيضا أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن القلم مضارع في الجزء الثانى وماضى في الثالث ؛ فمع أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (والمستقبل) ، في حين يشير الفعل للماضى إلى ما تم وانقضى ، إلا أننا في هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهي التناقص الزمني الذي يميل للمضارع ماضيا والماضى حاضرا . فالشاعر حين استعمل المضارع في الجزئين الأولين كان يوصي بأن ما يصفه هو وضع حاضر دائم ، ومع ذلك فيتحول إلى الفعل الماضى في الجزء الثالث فيعملنا ندرك أن ما كنا نظنه حاضرا هو في الحقيقة الوضع القديم الذى مضى ، وأن الوضع في الجزء الثالث الذى عرضه الشاعر بالأفعال الماضية هو في الواقع الوضع الحالى النائر . لقد تثير ذلك العالم الذى كنا نظنه ثابتا ، العالم الهادئ الساكن أو المستكين ، الذى كان - على الرغم من قهره - يتسم بالقبول والخنوع والانسجام ؛ ذلك الانسجام الذى تفرضه إرادة سماوية عليا ، وترتيب غيبى ، والذي تؤكد الروابط الموسيقية التي أوفسناها آنفا . لقد تثير كل ذلك وحل حله عالم ثورى ، بل ربما كان استخدام الفعل الماضى يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ ، وأن اللاتاريخ قد انتهى . لقد مات الملم مصطفى فقيرا قفرا مدقما كما عاش ، مسكته كوخ من اللبن ، وليامه جلباب وحيد قديم من الكتان ، والنمش الذى وضع فيه جهنم هو أيضا قديم . وشارب في جنازته قراء مثل :

«لم يذكروا الآله أو عزويل أو حروف (كان)  
فالعالم عام جوع»

لقد أراد الشاعر أن يؤكد (بشيء من المبالاة لاشك) الفارق بين الوضع القديم الذى كان حديث الناس فيه يتخلله ذكر الآله ، والوضع الجديد الذى يخلو حديثهم فيه من ذكر الآله كلية ، حتى في الجنائز الحقيقية .

وبدلا من ترداد عبارة «أنا الآله» - كما وجدنا في الجزء الثانى - تكرر في الجزء الأخير كلمات «العالم عام جوع» ، (في البيتين الأيمن والخامس والأربعين) ، بل تكون آخر كلمات في القصيدة ، فيظل صدها يتردد في ذهن القارئ بعد فراغه من قراءتها بوقت طويل .

التعارض إذن ما بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تهيمن الدنيا التي لم يكن تغيرها في الحسبان ؛ فبدلا من عم مصطفى نجد اليوم حفيده «خليل» . وبدلا من «جلوس» مصطفى :

«وعند باب قريتي مجلس عمى (مصطفى)»

نرى حفيده اليوم «يقوم» :

«وعند باب القبر قام صاحبي خليل» .

والقيام له مغزاه ؛ فهو حركة ديناميكية وثورة ، على العكس من الجلوس الذى هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رفضه قيم العالم القديم :

«وحين مد للسماء زنده المفلول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعالم عام جوع...»

وبدلا من الجئاس في لفظة مصطفى والمصطفى في العالم القديم ، نجد الطباق بين الجلوس والقيام في العالم الجديد ، بل القيام عند باب القبر على نحو قد يوصي أيضا بالقيام والبيت من الموت . وبما يؤكد البعد الثورى في الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التي شاهدناها في الجزئين الآخرين ، فلا توجد فيه قافية واحدة ، ولا تشابه في حروف الة لداعلية . ويقتصر التكرار فيه على حالتين أولاهما كلمة «قديم» ، والثانية هي العبارة الدالة «العالم عام جوع» . الثورة إذن يؤكدتها التناظر والنشور على المستوى الصوتي أيضا .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية في هذا الجزء - تلك النظرة التي تنصق أهمية على عمل الإنسان وأتباعه وتحرره من ربكة القضاء والقدر ، قد مهد لها الشاعر - إلى حد ما - في الجزء الأول حين وصف الناس في بلاده بأنهم «طيون حين يملكون قبضتي نقود» .

وتسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها نبعت مر حساسية شاعر مصري ثورى معاصر ؟ إنها رفض للعالم القديم الذى يقوم على الفقر والغييبات ، ودعوة إلى تبني الجيل الجديد للثورة ؛ كل ذلك في إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله المألوفة ، وبلغة مشبعة بالتراث الحضارى المصرى العرفى ، وبأسلوب أبعد ما يكون عن الخطابة ، يعتمد على السرد والتصوير وخلق موقف محسوس ، ومع ذلك فهو بالغ التركيز ، شديد الإيجاز ، يستل ما في اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة - شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحدة - متناسقة الشكل ، متكاملة البناء .

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعرا أصيلا حقا



# أصول الحركة الشعرية الجديدة

## الناس في بلادى

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التي تلت ديوانه الأول « الناس في بلادى » ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا - سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشموها واتساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتقنيات الفنية التي تجسد هذه الرؤية - فإن هذا الديوان الذي ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة . ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة ، بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها ، وتحديد قسائنها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورهما حتى الآن . فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقتدرة .

وعبد الصبور لم يكتب بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية في ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التي يحفل بها الديوان ، والتي تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيد فيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى في قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان تعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد ، قد لا يكون لها في تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » Lart Poétique من أثر في تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التي تحمل نفس الاسم Art Poétique من أثر في تاريخ الحركة الرمزية وتجليد ملاحظها ، ولكنها كانت - بدون شك - متعا استلهمت منه الحركة الشعرية الحديثة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس في هاتين القصيدتين

على عشرى زايد

مسرح المظنرين وواضعى القواعد ، كما فعل بوالو في منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا ، كما فعل فرلين في قصيدته منذ عنوانها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يتبحر من عطاء هذا الكثر على صورة أو أخرى . وهذا الكثر هو شخصية السندباد البحرى<sup>(١)</sup> ، إحدى شخصيات « ألف ليلة وليلة » ، الذى ارتبط اسمه في الليالي بالمغامرة والتجوال ، حتى أصبح اسمه علما على المغامرة وخوض الأهوال . وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا ، وأضفى عليها ملامح معاصرة ، فأصبح السندباد مغامرا عصريا ، رحلته في بحار المماناة الروحية والنفسية لاتتناص الوضعة الشعرية ، وصراعه مع الحروف النافرة الجنبوح المنجمة للملاح

والقصيدة الأولى التي جعل عبد الصبور هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هي قصيدة « رحلة في الليل » ، أولى قصائد الديوان . وهي قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا . وقد جعل المقطع الرابع منها ، الذى يحمل عنوان « السندباد » ، يدور حول عملية الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبمجاهيريه من ناحية أخرى ؛ كل ذلك من خلال بناء شعري بارع . وفي هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كثر ثمين من كنوز التراث ، سيصبح له شأن خطير في ديوان الحركة الشعرية الجديدة

(١) كتب الشاعر في أغنيات أبيه قصيدة عن السندباد يتزانه عندما أوظف السندباد وطلد . فذكرت في جلد القرن عام ١٩٧٩ ، وكان مهموما - كما إحدى تصديقتي أحمد عتر مصطفى - بإجاز عمل شعري كامل من شخصية السندباد .

للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبداً في مشاركته مغامرة اكتشافه .  
وسيقعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الخار الروحية (التي لن  
يستثمروا حلاوتها ما لم يعانوا مشقة اقتطاعها) . عاكفين على مقارعة  
ملذاتهم الحسية الهابطية :

هذا محال سندباد أن يحبب في البلاد  
إننا هنا نضاجع النساء  
ونغرس الكروم  
ونعصر التين للشاء  
ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء  
وحينا نعود نعدو نحو مجلس الندم  
نحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جواهره فإنه لا يستطيع أن  
يكف عن المقارعة والاكتشاف والإبداع . وتلك هي مسأته . لأنه إن  
كف عنها انتهى . فهو يحقق كيانه عن طريقها : فـ « السندباد كالإعصار  
إن يهدأ يمت » .

• • •

أما القصيدة الثانية التي اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر  
موضوعاً للتأمل الشعري فهي قصيدة «أغنية ولاء» . التي يرتد فيها  
الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث النورية وهو المنبع الصوفي -  
والدنيوي عموماً - بعد أن ارتد في «السندباد» إلى الموروث الشعبي ،  
ليوظف معطيات هذا الموروث في تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضرورة  
تجرده له وفاته فيه . والمعلم الأساسي الذي وظفه عبد الصبور من  
معطيات التراث الصوفي في هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفي .  
وتفان الحب في المهبوب إلى حد الفناء ، وتبدل المهبوب وتعاليه . وطالما  
ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة ، والتعبير عما يتحملة العاشق من  
صدود المشوق وتناهي . وقد استغل عبد الصبور هذه «القيمة» الصوفية  
في تصوير ولائه للشعر وتجرده له ، وتبدل الشعر عليه مع كل هذا  
الولاء . فبعد أن يبتغي الشاعر العاشق للممشوق الشعر كل وسائل  
القضاء ، وبعد أن يتجرده له فيجر في سبيله كل شيء ويتخل عن كل  
شيء . ويخرج إليه متجرداً إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت  
الله الحرام :

هلمت ما بنيت  
أضعت ما أفتنيت  
خرجت لك  
على أوائل محمك

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك  
بأذلا حتى حياته ذاتها في سبيل وصل المشوق ، مؤمناً بأن من  
أراد أن يعيش ظلمت شهيد عشق - بعد هذا كله يتبدل للمشوق فلا  
يحيى... وسوف يجسّ الشاعر - في لحظة ضعف عارضة - بقداحة هذه

من أجل ترويضها حتى تستقيم كالثبات شاعرة . وتبلغ هذه المعاناة ذروة  
نورتها في آخر المساء . ذلك الوقت الذي ينم فيه الناس بلذيت المنام .  
في هذا الوقت يرخي الشاعر السندباد الشراع لسلبية لتجر في بحار العناء  
والمكابدة . فيمتلئ وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع  
الكلمات المبهمة المخطوط كوجه فار ميت . ويضع جبينه بقرق المعاناة ،  
حتى الدخان الذي يندث التور ويضع الأعصاب المشدودة لوتا من  
الاسترخاء والخدر - حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر . حيث  
تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط . إنه تصوير شعري بارع لهذا  
الغاض الحائلي الذي يعانيه الفنان في سبيل إبداع العمل الفني الحق .  
هذه هي المعاناة المبدعة التي يتحملها الشاعر راضياً من أجل اقتناص  
الروضة الشعرية الباهرة ، فالشعر لم يعد ترفاً فنيا مجانياً . وإنما أصبح  
عناء مكابدة وجهداً عظيماً وإعيا . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى  
الإبداع فلا بد أن يكون كذلك أيضاً على مستوى التلقي ، فلم يعد تلقى  
الشعر بدوره متعة سطحية مجانية . وإنما أصبح جهداً جاداً وشاقاً يذله  
المتلقي للظفر بتلك الشرة الروحية العميقة التي يمدتها العمل الفني الحقيقي  
في الوجدان . والشاعر لن يستطيع أبداً أن يقلل إلى القارئ تلك الرعدة  
الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعداً لبذل جهده في التلقي  
مكافئاً لذلك الجهد الذي بذله الشاعر في الإبداع ، ما لم يكن قادراً على  
مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه . تلك المغامرة الشاقة للممتعة .  
ولكن القارئ العرفي قارئ سلبى . ينتظر من الشاعر أن يقطعه له ثمار  
تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكب على مقارعة سلبياته  
وملذاته الحسية السطحية ، وذلك هو أحد هوم الشاعر العربي المعاصر  
التي استطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ الترفيق . مستغلا  
إمكانات الكثر التي اكتشفه . فكما أسلفنا نموذج السندباد في  
تجسيد القضية في وجهها الأول الإيجابي - الإبداع - أسلفه أيضاً في  
تجسيدها في وجهها الثاني السلبى - التلقي - ... فقد كان أصدقاء  
السندباد البحري وندمانه الكسالى في «ألف ليلة وليلة» ينتظرونه في كل  
رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملاً بالكثير . ويحكيابا  
مغامراته وعماطراته ، والأهوال التي صادفها في رحلته ، فيجلسون إليه  
يستمعون هذه الكثر المأدبة والفنية التي لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد  
في سبيل الظفر بها . وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معطيات  
قصة السندباد في تصوير جواهر الشاعر المعاصر السلبين ، ندمان السندباد  
الكسالى ، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بآثار مغامراته ومعاناته  
الباهظة دانية شبيهة . فندمان تنتهي رحلة الشاعر السندباد في بحار المعاناة  
مع الكلمات والحروف ، ويعود بصيده الفني الجهن في آخر المساء ، يأتي  
إليه الندمان مع الصباح ويقعدون مجلس الندم «ليسموا حكاية الضياع  
في بحر العدم» . ولكن السندباد الشاعر يدرك كل يقينه أن هؤلاء المتلذذين  
الكسالى لن يستطيعوا أبداً أن يظفروا بمتعة هذه الكثر ما لم يشاركوا في  
مغامرة اكتشافها ، ولن يشعروا بروعيتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا  
اعناء ابتنائها : «لا تحك للصديق عن عماط الطريق» - «إن قلت

للمصاحي التفتيت قال كيف ؟» . هكذا يتردد صوت السندباد محزونا  
محبطاً . ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد في سبيل  
الظفر بهذه المتعة الروحية الحارقة ، التي يعاني الشاعر وحده روعتها  
وعذابها . وهكذا يأتي صوت الندمان الكسالى لاهياً لا مبالياً ، مؤكداً

تسج الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فإن هذه الحيطوط تشابك وتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس ، يفضي على الرؤية الشعرية في الديوان كله لو أن من الوحدة النفسية التي تجعل مهمة من يهدف إلى تمييز الحيطوط التي يتألف منها تسج هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا في كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الحيطوط الأساسية في هذا التسج ، على الرغم من تشابكها والتحامها بالحيطوط الأخرى ، واتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التي تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ونأتي في مقدمة هذه الحيطوط .

الحزن .

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصري بشكل عام . ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية وراهلة . ولا كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعشق ووجدان فن الطيبى أن يكون إحصاءه بالحزن أعظم وأشمل . ولهذا نجد الحزن ملحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية في ديوان « الناس في بلادي » ، وسخطا أصيلا في تسج هذه الرؤية ، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من ظلالها والوانها . وبقى عليها بظلاله – الشفافة أحيانا والكثيفة في معظم الأحيان . ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان « الحزن » يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى ، يطرح في مطلعها حزنه في عبارة تقريرية ثقيلة الوقع « يا صاحبي إلى حزين » ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخفف الحزن للتأمل الشعرى . ولكن التقريرية كانت تغلبه وبما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر نقلا وفداسة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأملها تأملا شعريا فنيا .

وعمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان « رحلة في الليل » عنوان « أغنية صغيرة » . وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش في عشه الورد مع واحدته الزغب عيشة هائلة ، وهذات مساء حظ من عالى السماء أجمل منوم ، ليشرق النداء ، ويطلق الأشلاء والنداء . ويعتبر الشاعر لصديقه في نهاية القصة عن خاتمها الحزينة بأنه حزين ، وهى نفس العبارة التي بدأ بها قصيدته « الحزن » . ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن في وجدان الشاعر ، حتى إن أغنيته ذاتها تتموج بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالنا دائما من ديوان « الناس في بلادي » بهذه المباشرة والوضوح ، بل يتلبس بأشكال كثيرة ، ويطالنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا في الديوان . ففي مقطع « السندباد » – الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقتناصه اللحظة الشعرية المنشودة – نخطئ الإحساس بالزهر بملامح حزن خفى . وفى قصيدة « مرتفع أبدا » ، التي تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية في الديوان إشراقا وبهجة ( وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية في بورسعيد في يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال ) ، يطالنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التي تفيض بهجة الانتصار ، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

الى الباهظ ، وضخامة التضحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى في غير هذا الديوان ، فيقول في قصيدة « أغنية للشقاء » أولى قصائده ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » :

الشعر زانى الذى من أجلها هدمت ما بنيت  
من أجلها خرجت  
من أجلها صليت

وحيا عقلت كان البرد والظلمة والبرد

ترجى عولا

وحيا ناديت لم يستجب

عرفت أنى ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور – على الرغم من لحظات الضعف العابرة هذه – يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا الميول القاسى ، قائما بأن يكون مريدا من مريدبه وتابعا من أتباعه ، واجدا في مجرد عشقه له وتجرده وفاته فيه مبعثا للزهر على الأكران ، مؤكدا – كما فعل في نهاية « أغنية ولاد » – أنه لن يجيد عن طريقه مها كان الفن قادحا ، والبناء باهظا ، وتدل الميول وصدوده قاسين :

معدنى .. يا أيها الحبيب

أليس لى فى المجلس السنى حيرة التبع

فانى مطيع

وخادم تسبيح

.....

فإن لطفك هل إلى رنة الحنان

فانى أدل بالهوى على الأعدان

أليس لى بلبلى العميق من مكان

وقد كسرت فى هوائه طينة الإنسان ١٩

\*\*\*

لقد تركت هاتان القصيدتان بصيات واضحة على ديوان الشعر الجديد ، لا بمجرد ما اكتشفنا من كنوز التراث ، وما وظفناه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعرى تجسيدا شعريا ، وتصويرها لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة « العشق الشعرى » في مقابل فكرة « العشق الصوفى » ، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصه ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعاينة مخلصه لقضايا الإنسان وهوميه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم يتبدل بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

## الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الحيطوط النفسية والشعورية التي يتألف منها

فداء تلك اللحظة الجيدة الزرة  
مضى إلى السكن من أحيائها ألوف  
كى يحملوا قلوبهم تلا من التراب  
يقوم فوقه العلم

وهكذا لا يلى الحزن يطالنا بوجهه الصرعة والحفية من شق  
قصائد الديوان . وتعد كلمة الحزن ومشقاتها ومرادفاتها والألفاظ التي  
تدور في فلكها الشعوري من أكثر الألفاظ دورانا في معجم عبد الصبور  
الشعري في هذا الديوان .

ويكثر الحزن بالليل في كثير من القصائد ، فالحزن في قصيدة  
«الحزن» : «يولد في المساء . لأنه حزن ضرير» ، وفي مقطع «ألفية  
صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يبيت الأجدل النهزم على عش  
الطائر الصغير وفرحه في المساء ، وفي مقطع «بحر الحداد» من نفس  
القصيدة ، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعده رحلة ضياعه في  
بحر الحداد ، وفي «هجم التبار» يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين  
أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التي رسمها الشاعر  
لمسك الأسمى . وفي قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو موعد الشاعر  
مع ذكريات الشجن واللوعة التي تنيرها في نفسه زيارة طيف صديقه  
الشهيد :

كل مساء موعدي مع المرح الشهيد

.....

كل مساء

بلا ملال

يجع في قلبي اللياق والشجي .

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة ،  
فنحن نجد في قصائد أخرى في الديوان ذلك الليل الرومانسي  
الشفيف ، صديق الشراء ، وملاذم الرضى الحاني ، فهو في «أناشيد  
غرام» آخر الشاعر وصديقه وملاذه الحاني الذي يرعى في أحضانه  
الرحيمة قريبا :

أما أنسى .. زميل غريق المساء

لقد غطا بجاني ينتظر الجواب

وحين عاد صاحبي غائمين

عائفته ، وتحت في أحضانه الرحمة

وكذلك في «الملك لك» بقوله المساء موعدا لنشوة روسية غامرة ،  
وفرغ سماوى غريب ، يضر أوجاء نفس الشاعر .  
الموت :

والموت ملمح أساسي آخر من ملامح الرؤية الشعرية في ديوان  
«الناس في بلادى» . ويروح القارئ مدى ضخامة الرقعة التي يحتلها  
الموت من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فهو يكاد يطالنا من  
كل قصيدة من قصائد الديوان . إنه قدر يترصص بكل الأشياء الجميلة  
والتيالية في رؤية الشاعر . في أولى قصائد الديوان «رحلة في الليل» يليق

لموت بظلاله القائمة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فيطالنا  
من عنوان المقطع الأول «بحر الحداد» ، ويترصص في المقطع الثاني  
«ألفية صغيرة» بالطائر الصغير وفرحه ، وفي «هجم التبار» يرحل  
لموت في ركب التبار القائم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة  
الآمنة ، وفي «شق زهران» يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف  
القوى للمتلئ بسبب الحياة «زهران» ، وفي «أبي» يصبح الموت الذي  
اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية في القصيدة كلها ، وفي «الناس  
في بلادى» يكون الموت قدر «عم مصطفي» ، ذلك الإنسان الطيب  
الوديع المؤمن ، الذي عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ  
من خلال تلك الصورة الودعية التي صورده بها ، وتدور قصيدة  
«السلام» كلها حول تصوير لحظة احتضار إنسان يموت ، وفي «عودة  
ذي الوجه الكتيب» يكون الموت والدمار نهاية ذرى الفضل والأردين  
جسما ، وفي «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شبح الموت الشاعر حتى  
في عيد ميلاده ، وفي «الملك لك» يتخطف الموت الأخ الذي كان  
ينفيس قوة وشبابا وجفونا ، وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتضار  
الحب الطفل ، وفي «رسالة إلى صديقه» يموت الشيخ محي الدين ،  
الدرويش الصوفي الذي كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ،  
والذي كان صلة بين قلب الشاعر للروح وبين السماء ، وتكونت تصرمت  
أواصر الصفا بينها ، وفي «ذكريات» يطالنا الموت بوجه مرتين :

حيث يموت البطل في البداية في سجنه في كوخه الذليل ، ثم تدب الحياة  
فيه بعد عام فيب يتنى النجاة ، ولكن الموت لا يتركه فلت ، فيموت  
مرة أخرى ميتة الشهيد ، وفي «حياي وعود» يطالنا الموت بوجهين  
مختلفين أيضا ، أولهما موت الحبيبة الأولى للشاعر ، والثاني موت الحب  
الثاني على الرغم من بقاء الحبيبة ، وفي «نام في سلام» يكون الموت قدر  
ثلاثة من المهام النبيلة التي حاولت أن تضحي بحياتها في سبيل القيم  
العليا ، وهم : سقراط ، والمسيح عليه السلام - الذي استعار الشاعر  
ملاح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد نبيل ، قريب الشاعر  
الطيار الذي سقطت طائرته على رمال غزة ، والذي بلغ موته على  
وجدان الشاعر إلحاحا شديدا ، حيث يطالنا من قصيدتين آخرين هما  
«إلى جندي غاصب ... سأقتلك» ، و«الشهيد» التي تدور كلها حول  
موت محمد نبيل ، وأنتها في «مرفع أبدا» يطالنا الموت حتى من خلال  
أكثر اللحظات إشراقا ، وهي لحظة ارتضاع العلم ، ليصبح عنصرا من  
عناصر هذه الصورة الزاهية .

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر  
وتلون أفق رؤيته . وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد  
بينه وبينها أواصر ألفة ومودة ، وأن يقدمه في بعض الأحيان في صورة لا  
تخلو من جاذبية . ففي «رسالة إلى صديقه» يقدم الشاعر لموت الشيخ محي  
الدين صورة ساحرة تفيض نواتية وصفاء :

.. حين مات فلاح ريح طيب  
من جسمه السليب  
وظار نعته .....



وفي «أغنية حب» يكون وجه الحبيب خيمة من نور ويريق الشاعر المشور.

ولكنه في معظم القصائد الحب المحبط المهزوم «فهو في «مقل» حب محضر غارب يريته الشاعر؛ وهو في «الإله الصغير» حب غادر هاجر؛ وهو في «حياتي وعود» حب محبط مرتين. هزمو الموت مرة والحياة مرة أخرى؛ وهو في «الوعد الأخير» ذكريات حب هاجر؛ وهو في «يا نجومي يا نجومي الأوحده» حب محكوم عليه بالهزيمة والموت، لأنه يغالب ظروفه أعنى مته :

ولأن الأيام مريضة  
ولأن الليل الوحش يولد فيه الرعب  
لن نجني حتى الحب .

وهكذا تتماثل هذه الخطوط الثلاثة : «الحزن» و«الموت» و«الحب» هذا التماثل الرائع في رؤية الشاعر في هذا الديوان .

الوطن :

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية في ديوان «الناس في بلادى» . ويلاحظ في القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية في هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة «الاستشهاد» ، وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا «فتجده يتغنى باستشهاد قريبه الطيار محمد نبيل في ثلاث من قصائد الديوان هي «نام في سلام» و«إلى جندي غاصب ... ساقلك» و«الشهيد» . وهو في القصيدة الأولى يقرن تضحية الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار، أمثال سقراط . والمسيح عليه السلام . وفي القصيدتين الآخرين يترجم الإحساس الذاتي بفقدان الصديق بالتعبير القومي امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين ، ويحفظ بكاؤه الشهيد باعتزازه باستشهاده ، وتذوب ملامح الفقيد في ملامح الجهاد الشهيد ، فينساب غناؤه الشجي . على هذا النحو :

وحيث يوشل النساء أخفى اسمه الحبيب  
أدعوه أن يخفى في من أفقه الرقيب  
يحيى .. لا يكسر قلبى  
ويتكى جنى على سرى  
لكن عيني تطرفان .. تعبان  
وكيف في .. وجرحه في وجهه مصباح

.....

وأفسر مر ، ثم حبي وجهه الوضئ  
هتية ، وماج لويه على استدارة الأفق  
فرق ربا المدينة الصاح  
وانطأفت جراحه في صدرها الجريئ  
ونور السماء بالجراح  
كانه صباح

(قصيدة «الشهيد» )

وفي «مات في سلام» و«سأقلك» و«مرتفع أبدا» و«الشهيد» يكون الموت، شهادة تتصل بالجنات إلى جانبها كل حياة .

الحب .

والحب في «الناس في بلادى» حب رومانسي شفاف ، يوم في أغلب الأحيان في آفاق روحانية رفيعة . ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدي يند عن التحديد الملموس والتجسد الواقعي . والشاعر يتأدى الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل : يا صديقي ، يا واحلي ، يا ملكة النساء ، يا سيني ، يا نجومي الأوحده ، يا مسيحي الصغير ، يا فتني ، يا جني ، يا أملا ، يا زهرا ، يا طائرا ، يا لبلاي ... إلخ .

وحق حين يحاول الشاعر أن يضفي لونا من الواقعية على ملامح الحبيبة ، تظل الصورة التي حاول تكوينها من مجموعة من العناصر للمادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعي . ففي «سوناتا» مثلا :

وكان سريرك من صندل  
وفرشته من حرير الشام  
وطوقت جسدك بالياصمين  
ومسحت كسكفك بالسمندر  
وثوبك خبيط من الموسلين  
وعيط من الذهب الأصفر

إنها صورة - برغم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقي . ومثل هذا ما فعله الشاعر في «أغنية حب» .

وتبقى بعد ذلك قصيدتان في الديوان ، أخذ الحب فيها طابعا ماديا حسيا ، وهما قصيدتنا «متحضر اللحن» و«غزلية» . ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية في الديوان .

والحب في قصائد قليلة في الديوان حب غصبي معطاء ، ودرب من دروب الخلاص التي يلوذ بها الشاعر ، فهو في «سوناتا» ملاذ روسي ورجاء أنير للشاعر ، يفر إليه من هوم الحياة وجهاتها :

وقل العصر شفتك يافتنني  
ولم نفرق في الزحام البليد  
وقبيلت لوبك يافتنني  
لأنك أنت رجائي الوحيد

وفي «رسالة إلى صديقة» يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحري خارق ، حيث تشق آلام الشاعر وأوصابه ، وتقرن في رؤيته بالمعجزات النبوية (فحس يوسف ، ومعجزات عيسى عليهما السلام) :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقاني يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب  
الساق للكسيح  
العين للضيرير  
هناة الفؤاد للمكروب

باختصار فإن البعد التأملى الدهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد  
الرؤية الشعرية فيه خفوتاً .

### الادوات

اللغة :

كان صلاح عبد الصبور يدرك جيداً أن الشعر تشكيل لغوى فى  
النهاية ، وأن كل الشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظل عناصر غير  
شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة ، وأن هذه الأفكار  
والأحاسيس تتمتع بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها ، وأن اللغة فى  
العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق . ولهذا  
كله حرص عبد الصبور على أن يرهف لفته ويشحذها ويفجر فيها من  
الطاقات التعبيرية ما يمكنه من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها  
المتنوعة ، ونجسدها تجسيدا فنياً .

لقد اهتم عبد الصبور باللغة فى هذا الديوان اهتماماً كبيراً ، سواء  
على مستوى المفردة ، أو على مستوى التركيب ، فشن مفردات معجمه  
بطاقات إبحارية بالغة الزناء ، حتى لنجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا  
المعجم تشع - عبر السياقات المتعددة التى يضمها فيها - بإبحادات متنوعة  
إلى حد التناقض .

« فالليل » مثلاً تجده يشع بكل معانى الوحشة والرهبة والقسوة فى  
سياق ما :

وكم ليلة جئت يافتنى

وأخرى طمشت

وكم جصدت عارضى الدماء

ولقد وخزنتها ليلتى الشتاء

(الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرقة والحنو ، حتى ليغدو  
ملجأً روحياً يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

يا ليل يا راسى وصعباسى وأفراسى وكفى

أبعد رماح النور عنى

(عبد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

وما بين هذين الطريقتين المتناقضتين تتمدد الدلالات الشعرية ليلً  
وتنوع ، فالليل فى الديوان ليس هو الليل المصمى الذى يتجمد عنه  
معنى واحد أو معانٍ محدودة ، وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبد  
الصور كل دلالة .

وكذلك « النور » نراه مثلاً فى قصيدة « الملك لك » يشع بمعانى  
النشوة الروحية الغامرة ، والصفاء الباهر ، الذى يفيض على نفس  
الشاعر .

وأنظر يافتنى للسماء

ومن بابها الدهي الضياء

وى « شقى زهران » يجتهد الشاعر استشهاده زهران أحد شهداء  
« دنشواى » . وى « مرتفع أبداً » لا ينسى الشاعر فى لحظة زخوه المتصرفة  
أن نحن هذه اللحظة المتصرفة المهيبة كان ألوف الشهداء من أجيالنا الذين  
دهبوا كي يعلوا من قلوبهم تلا يرتفع فوقه العلم . لقد كانت الشهادة  
قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجودنا الشاعر ونرسخت فيه .

ويطعن على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية  
والخطابية ، وبخاصة قصيدة « إلى جندي غاصب .. سأقتلك » ، حيث  
تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين ، نطالعتنا منذ عنوانها الحشن الغليظ  
« سأقتلك » ، ثم تنساب عبر مطلعها الصاحب الغاصب :

سأقتلك

من قبل أن تفتنى .. سأقتلك

من قبل أن تفوس فى دمي .. أغوص فى دمك

وليس يتنا سرى السلاح

وليحكم السلاح بيتنا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تليث بعد ذلك أن تتحول إلى  
رؤية شعرية شافئة . ولعل فى عرامة إحساس الشعر الفورى بالحقد ضد  
أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سر هذه النبرة التقريرية  
الصارخة فى مطلع القصيدة وفى بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر :

يلتفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى ، الذى  
سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحاً فى  
دواوينه التالية ، يبدو فى هذا الديوان شديد الحفوت ، ويكاد ينواري  
خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية ، فقد كان إحساسه فى هذا  
الديوان يغلب فكره . وكان يسبح فى تحويل المفهوم الفكرية إلى  
أحاسيس نابضة . ولكننا - مع هذا - لا نعدم أن نجد قصائد قليلة  
يغلب عليها التأمل الدهنى . والانشغال ببعض المفهوم الفكرية العامة  
انشغالا عقلياً ، كما فى « الملك لك » مثلاً و« رسالة إلى صديقه » وبعض  
القصائد الأخرى .

ولعله مما يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر  
ببعض الأفكار والرؤى الصوفية ، وإن كان عبد الصبور فى الغالب  
يوظف فى « الناس فى بلادى » هذه القيم الصوفية نوظفها فى التعبير عن  
بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر مما يجعل هذه القيم موضوعاً لتأمل  
ذهنى . وهذا واضح فى « أغنية ولاد » التى جعل فيها من تجربة « العشق  
الصوفى » مبادلاً فنياً لتجربة المعاناة الشعرية ، وكذلك فى « الملك لك »  
التي استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى عن تلك النشوة  
الروحانية الباهرة التى يسبحها .

وفى « رسالة إلى صديقه » يفتن عبد الصبور فى تصوير شخصية  
الصوفى المخبوذ الشيخ محي الدين ، ويجعل من ملامح الصفاء التى  
تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية  
الخاصة .

## يفنى الدجى بانهار النجوم ينور في وجنتها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه في « طفل » نورا حزنيا يقطر شجنا وألما ، فهو مرتبط بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل ، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

## وسدته قلبي الكسير وجعلت حائله الدموع وأثرت من هدلي الشعر

والنور في « حزن » يشع بمعاني الإحساس بفداحة التضحية . وضخامة الخن الباطن الذي يدفعه للتأصلون في سبيل واقع أكثر إشراقا للإنسانية :

## وإذا يولد في العتمة مصباح فريد فاذكرى زيته نور عيوني .. وعيون الزهراء

وأخيرا نجد النور في « عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤ » نورا عدوانيا فظا يجناه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

## النور عساق يزولل هدائي ويهدأ أنسى ويرين المهوى العميق لرحلي فبيع فني يا ليل يا راسي ومصباحي وأفراسي وأمنى أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبد الصبور في هذه الصور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الزاوة والتنعق ، وهكذا يفجر في القفلة طاقات تعبيرية خلّاقة لا ينفذها إشباع ، بحيث تظل القفلة جديدة دائما ، لا تتبدل باستخدامها في مدلول معجمي محدود .

وقد وظف عبد الصبور في هذا الديوان حتى الإمكانات اللغوية التقليدية توظيفاً شعريا ناجحاً ، فإمكانة « التكرار » مثلاً يوظفها - سواء حل مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب - للإيحاء بملاح رؤيته الشعرية . في « أحفنة حب » مثلاً نجد تكرار كلمة « حبيبي » سبع مرات في المقطع الأول ، الذي لا يتجاوز عدد أبيات الخاتمة ؛ لأن هذه القفلة تمثل مركز ثقل شعوري خاص في رؤيته الشعرية في هذه القصيدة ، ولهذا يلبح عليها هذا الإلحاح برغم استطاعته استبدال الضمير بها . وفي قصيدة « يا نجومي .. يا نجومي الأوحده » يكرر كلمة « يا نجومي » أكثر من عشر مرات ؛ لأن هذا النجم هو رمزية الفوه الوحيدة التي تنبع خلال الظلمات الكثيفة ، التي ترين على أفق الرؤية الشعرية في هذه القصيدة ، ولهذا ينشبت بها الشاعر هذا التشبث الشديد ، ويلبح عليها بالتكرار ، سواء في صورتها المفردة ، أو في صورة التركيب الذي وردت عليه في عنوان القصيدة « يا نجومي .. يا نجومي الأوحده » . وفي قصيدة « إلى جندي غاضب ... سأقتلك » يكرر عبارة « سأقتلك » ثمان مرات على امتداد القصيدة ، حيث ينتج بها الشاعر القصيدة في بيت كامل مستقل ، مؤلف من هذه العبارة وحدها « سأقتلك » ويغتم بها القصيدة

حرّاً من بيتها الأخير « من قبل أن تفتني سأقتلك » . وبين البداية والنهاية تتردّد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة القفلة « من قبل أن تفترس في دمي أغوص في دمي » ، للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندي الغاضب ، الذي استباح حرمة الوطن في وجدان الشاعر . وفي « شقن زهران » تتكرر كلمة « زهران » حوالي خمس عشرة مرة في القصيدة ، مرتبطة بمعاني الوداعة والتفتح وحس الحياة .

ويرجع عبد الصبور في توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب ، حيث يتصرف فيه فلا يعدو تكراراً تخطيطياً جامداً ، وإنما ينتزع من موضع إلى آخر ، مشحوناً في كل موضع بإيحاءات جديدة . في قصيدة « أي » ، التي يمثل موت الأب محرورها الشعوري الأساسي الذي تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى ، يكرر الشاعر العبارة التي تجسد هذا المحور « وأنى نعى أي » خمس مرات ، متصرفاً في صورة التكرار في كل مرة من المرات الخمس ؛ فهو يفتح القصيدة بذهن البيتين :

## وأنى نعى أي ذاك الصباح نام في الديدان مشجوع الجبن

ويغتم القصيدة بنفس البيتين ، بعد أن يخلّف عبارة « ذاك الصباح » من البيت الأول ، ثم يكررها في منتصف القصيدة ، وتكرر عبارة « وأنى نعى أي » وحدها مرتين أخريين ، وتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعورياً ، مثل « ووقد نام بحر الأحذية . ولندق الأرض في وقع مطر . طرقت الباب علينا » التي يكررها الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف في تشكيلها ؛ ومثل عبارة « عطره يبري ويرقي وهباب » ؛ عبارة « كان فجراً موهلاً في وحشته » . وتكرر هذه التراكيب بصور عطفية ، تتوالى ، وتتوازي ، وتتقاطع ، وتتعاين ، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن ، لمجح الشاعر نجاحاً كبيراً في توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفي أكثر من قصيدة من قصائد « الناس في بلادي » يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهي الإيحاء بأن الرؤية الشعرية في القصيدة دائرة نفسية مغلقة ، حيث يعود في نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التي اطلق منها عن طريق تكرار العبارة التي افتتح بها القصيدة في نهايتها ، كما في قصيدتي « أي » ، وإلى جندي غاضب ... سأقتلك » ، اللتين تختتما بنفس العبارة التي افتتحها بها . وأحياناً يمتد التكرار في مثل هذا الموضع ليشمل مقطعاً كاملاً ، كما في قصيدة « الإله الصغير » ، التي اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذي افتتحها به ، وهو :

## كان في يوما إله قال لي إن طريق الورد وعرو .. وارتقيته ونلتف زواي ورزالي ما وجدته ثم أصغيت لصوت الريح بكبي ، فبكيت

وأحياناً يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهي اتخاذ نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة ، المرتبطة بالعبارة المكررة . ففي قصيدة الأطلال يفتتح الشاعر

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة عبارة «أطال.. أطال..»  
يسعلن منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفي بعض الأحيان يكون التكرار تكراراً نغمياً ، لا يكرر فيه  
الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعاً نغمياً . وفي مثل هذا الموقع تكون  
وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية . في « شتى زهران » مثلاً يقول  
شاعر :

شبه زهران قرويا .. ونفيا  
بطاً الأرض خفيا ... وألفيا

فنفس أن كلمتي «نفيا» و«ألفيا» إنما هما تكراران نغميان  
لكلمتي «قرويا» و«خفيا» . والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية أشبه  
بتلك الوظيفة التي تؤديها كلمة «يباه» مثلاً في عبارة «وعرويا يبابا» .

بقي قبل أن نترك الحديث عن عهد الصور الشعرية في هذا  
الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التي قام بها في قصيدة «حزن»  
لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداماً شعرياً ، حيث استخدم في هذه  
القصيدة بعض العبارات الشائعة في لغة التخاطب اليومي مثل :

فشرت شايا في الطريق  
ورثقت نعل

ولعبت بالرد المزوع بين كل والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

وقد أثارت هذه المحاولة في وقتها جدلاً نقدياً طويلاً . وبيندأت صلاح  
عبد الصبور انتقن بعدم ملامتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى ؛  
فلاشك أن اللغة الشعرية تحتل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالاً ؛  
وهناك هوة واسعة - في العربية - بين لغة التخاطب اليومي واللغة  
الفصحى ، حتى في أبسط مستوياتها ، فضلاً عن مستواها الشعري  
الرفيع . وإذا كان هناك محاولات ناجحة في بعض اللغات الأوروبية  
لوتوظيف لغة الحياة اليومية في الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات  
الدارجة واللغة الفصحى في هذه اللغات ليس في اتساع الهوة التي تفصل  
بين الفصحى ولهجاتها الدارجة في العربية .

#### الصور والرموز :

كانت الصورة أداة عهد الصور الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية في  
ديوانه الأول . والصورة الشعرية في هذا الديوان عالم شديد الغرابة  
والتنوع . تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيزاً  
وتعقيداً ، وتتوزع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة افتتاحه على  
الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتتوعد على  
الديوان .

وليجأ عهد الصور في هذا الديوان كثيراً إلى وسائل التصوير  
التقليدية ، من تشبيه واستعارة وكتابة ، وإن كان في معظم الأحوال  
يوظف هذه الأشكال توظيفاً فنياً جديداً للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم  
تكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها ؛ وكان هذا يقدمه أحياناً إلى

الإغراب في تشكيل هذه الصور ، وتأليفها من عناصر متباعدة ، لا يلد  
يبيها للوهلة الأولى ترابط واضح . ويحتل التشبيه بصفة خاصة مكانة  
واضحة بين وسائل التصوير التقليدية في هذا الديوان ، وإن كانت  
الصورة التشبيهية في معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إبراز التشابه الحسي  
بين عناصر متشابهة حسيًا ، وإنما كان يلتبس الصلات النفسية والروحية  
الخفية بين هذه العناصر . فحين يقول مثلاً في «رسالة إلى صديقة» :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب  
الساك للكسح  
العين للضير .. الخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه  
الحسي بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه  
الروحي العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام ،  
كقميص يوسف ، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن  
الله . ويمكن هذا التشابه في ذلك التأثير الإخاري غير العادي الذي يجمع  
بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة ... وقد نجحت  
الصورة التشبيهية في الإيحاء بكل هذا .

وفي قصيدة «الناس في بلادى» يجمع الشاعر في مستهل القصيدة  
بين مجموعة من الصور التشبيهية التي يقدم بعضها على أساس العلاقات  
العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا ،  
ولكن هذه الصور تتفاعل فيها بينها لتكون صورة كلية ، يقبل في إطارها  
اعتداد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساساً لتشكيل الصورة  
التشبيهية . يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

الناس في بلادى جارحون كالصقور  
غناهم كرحمة الشاة في ذؤابة الشجر  
وحسبهم يتر كاللهيب في الخطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح  
والصقور ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفس غير محدود ؛  
إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشاة في ذؤابة  
الشجر ، وإنما هو الأثر النفسي الخفي . أما الصورة الأخيرة فعمل الرزم  
من يأتينا تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعي بين عنصرى  
التشبيه . فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز  
اللهيب في الخطب إلى اتفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة . فذلك الضحك  
الظاهري يجترن وراعه ثورة كامنة وغضباً خبيثاً . وهكذا ينجم الشاعر في  
توظيف تلك الصور التشبيهية ، القائمة على أساس علاقات حسية بين  
عناصرها ، توظيفاً فنياً للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية  
الشعرية .

ولكنه في أحيان قليلة يفتن في توظيف تلك الصور التشبيهية  
الحسية ، حيث يطفى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسي السطحي بين  
عناصر الصورة ، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية ؛  
حتى «رسالة إلى صديقة» . وفي سياق يفرض بالروحانية والشفافية ،

تجد الحزن يعبرش الطريق - وتجد حزننا ضريرا - وصموتا ... إلخ . وفي الرحلة يرى « الصبح » يدرج في طفولته . وه « الليل » يجيو حبو منهزم + وه « أنفيسه غرام » يشخص الشاعر القمر والنسم والليل . ويقد بينه وبينها أواصر صلة حميمة . ويتعلها رسله إلى الحبيبة . وتجاوزها وتجاوزوه . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والمجاملة إلى كائنات تنفس وتتحرك وتحس . وتضى على القصائد حيوية متجددة . أما ترامل الحواس والمدرجات ، ومزج المتناقضات ، وغير ذلك من وسائل التشكيل التي تعبت بالعلاقات المألوفة بين الأشياء ، فهي شديدة الشيوع في الديوان ، فانهم يورق في النفس أدغالا حزينة . والأفق عتقت الغبار . والكلمات غائم . ونسمع للموسيقى حفيفا . ونرى الرؤى تطفل وتجمع ، والحياة تنموت في العيين ، والبسة يضاء . والنجوم سوداء ... والأمثلة لهذه الوسائل لا تنهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديدة بالإشارة إليها ، وهي بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتأثرة التي قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة . ولكن تجميعها في صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى خاص ، تتأثر كل هذه العناصر على إحداثه . في قصيدة « ألى » مثلا ، تطالعنا مثل هذه الصورة الباردة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهيم ... ويرق ... وهباص  
ورعود قاصصة  
قطة تصرخ من هول المطر  
وكلاب تعارو

فالشاعر يشكل هذه الصورة التي تترك في النفس إعجا قويا بالوحشة والألمى واللوعة ، من مجموعة من الشذرات المتأثرة ، التي تتفاعل في إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة ، الشديدة الشيوع كذلك في الديوان ، نعد أننا من آثار استفاة الشاعر من الفنون الأخرى ، فهي تشبه المونتاج السينمائي القائم على أساس الترابط .

أما « الرموز » فإن عبد الصبور في هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التي شاعت بعد ذلك في شعر الشعراء من بعده ، حتى يمكن القول إنه وضع في هذا الديوان أسس معجم رمضى - على الرضم مما في هذا التعبير من تناقض . وقد استمد بعض رموزه من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة ، كما استمد بعضها الآخر من التراث ، ولكنه في كل الأحوال كان يعكف على طرق الرمز ، ينسج بينها خيوط علاقة رمزية عميقة في دأب واقتدار . في قصيدة « طفل » يرمز عبد الصبور بالطفل إلى ذلك الحب التضوي الوديع المتحضر . ويبدأ عنصر العلاقة الرمزية - الطفل والحب - في التفاعل منذ بداية القصيدة ، فيعطى كل منها للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفي « رحلة في الليل » يرمز في مقطع « اعنيه صغيرة » بالاجند

يحدث فيه الشاعر عن ريادة الشيخ يحيى الدين له في المام . يجرجا شعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حسيين .

بالأمس زراى . ووجهه السمين يستلير مثل دينار ذهب  
ومقلناه حولتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتناثر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحاني العام . وتضدانه .

وكما اعتمد الشاعر في ساء صوره على الوسائل التقليدية اعتمده بضا على البقاء الواقعي غير تخارى للصورة . حيث كان يستخدم بعض الصور الحالية من أى استخدام مجازي للكلمات . ومع ذلك تؤدي هذه صور وظهيا تقنية أبرع ما يكون الأداء . في « شق زهران » مثلا يرسم لزهرا ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير ، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية ، الحالية هائيا من كل استخدام مجازي للألفاظ :

كان زهران غلاما  
أمه سمراء والأب مولد  
وبعينيه وسامة  
وعلى الصدغ حمامة  
وعلى الزند أبر زيد سلامة  
تمسكا سيفا ، ونكت الوشم بنش كالكتابة  
اسم قرية  
دنشواى

شب زهران « قويا ... ونفيا  
يظا الأرض خفيلما ... وألفيا  
كان ضحاكما ... ولوعا بالثناء  
وشجاع الشعر في ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بسيطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمل هذه الوسائل التقليدية في تشكيل صوره ، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد في تشكيله على الوسائل الحديثة ، من مثل ترامل الحواس ، ومزج المتناقضات ، والتجميع . بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتأثرة التي يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص . وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التي أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة . ويقوم الشخص ببدور أساسى في تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية . وعلى الرغم من أن الشخص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في نتاج الشعراء الجدد . وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا ، فوجدنا الشاعر والأحاسيس والمعاني التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة - وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحياة والنشاط ، فالخزن - مثلا - في « شق زهران » يمتد إلى الأكواخ تين له ألف فراع ، وفي « الحزن »

ونوازماه الأملوية في «شقي زهران».. مثل «كان يا ما كان».. لو تكررت في القصيدة أكثر من مرة .

كان يا ما كان ... أن زفت زهران جميلة  
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما  
كان يا ما كان ... أن مرت لياليه الطويلة

وفي «الملك لك» يستمر الشاعر بعض الموروثات الشعبية . وبعض أبطال القصص الشعبي . كالقول والسندباد ..

كما استعار عبد الصبور من الموروث التاريخي بعض المعطيات ، كالنثار مثلا في قصيدة «هجم النثار» .

أما الموروث الإنساني العام في هذا الديوان فتتنوع مصادره ، فيستمر من التراث الإغريقي بعض المعطيات . كاستعارته لشخصية «أبي المول» في قصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب» . حيث صور الشاعر صنيع ذي الوجه الكتيب بصنيع أبي المول بأهل طيبة في أسطورة «أوديب» . كما استعار شخصية «هراقل» بشكل عابر في قصيدة «أبي» . واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته . وبخاصة مشهد موته سعيدا في سبيل فكره . وفي سبيل المرقه . وعبارته الشهيرة «أعرف نفسك» . وذلك كله في قصيدة «نام في سلام» . التي يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد نبيل وتضحيات رواد الإنسانية العظام في سبيل مثلهم العليا . هي مطلع القصيدة يسوق إليها الشاعر مشهد موت سقراط ميتا قديرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دوغما احتفال  
معلما .. ووالدا في سنة الكمال  
أما التلاميذ الذين انطلقوا بأفهامهم حبة للحكمة  
فلقد تهاوسوا : «أليس المظ ؟ !»  
عندئذ أجاب أكثر الشباب لحظة :  
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :  
يا أيها الإنسان .. أعراف نفسك ؟  
وهو يموت وادعا لأنه عرف ..

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط في هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام . التي استمد ملاحمها من الكتاب المقدس ، على أساس أن كلاهما ضحى بحياته في سبيل مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم عبد الصبور معجم نثيد الإلهاد في قصيدة «أغنية حب» . وبخاصة في مطلعها :

وجه حبيبي خيمة من نور  
شعر حبيبي حقل حنطة  
عددا حبيبي فلقنا زمان  
جيد حبيبي مقلع من الزحام

وقد استلهم عبد الصبور من الموروث الأدبي الأوربي استلهاما بارعا في قصيدة «لحن» ، التي وظف فيها موروث أدبيين كبيرين هما شكسبير وإيلوت ، فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية

سيده والطائر الصغير وفرحه الرغب إلى ذلك التقدير بخاضع الذي يبرصد كل ما هو برئ ووديع في الحياة . وفي «أغنية ولاد» يسج خيوط علاقة رمرية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية . وبين المثلوق في التجربة الصوفية والشعر . وبين العاشق الصوفى وشعر . وتشترك هذه وتلحظ وتتلحم .

وفي «هجم النثار» يوظف الشاعر رمز النثار بكل ما ارتبط بهذا الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاث على مصر عام ١٩٥٦ ، وفي «رحلة في الليل» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومغاماته الإبداع الشعرى . وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث . وهو في هذه الرموز التراثية يضي على معطيات التراث التي يوظفها كرموز يحدد رؤيته المعاصرة . ويركز بدلالة التراثية هذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التي يضيفها عليها . ومن خلال هذا التفاعل تتم العملية الرمزية كما رأينا في تحليل مقطع «السندباد» من «أغنية في الليل» .

### توظيف الموروث

يضرع عبد الصبور بتدوره في أفاق تراث بالغ الغنى والتاريخية في هذا الديوان . ويتجاذب من كنوز هذا التراث ما يثرى تجربته الشعرية . وموروث عبد الصبور في هذا الديوان موروث ثرى متنوع . لا ينحصر في إطار التراث العربي والإسلامي ، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنساني كله . وفي مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربي والإسلامي .

وقد فن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة ، فاستمد منه في أكثر من قصيدة ، وفي «رسالة إلى صديقه» يستمد ذلك الجهر الصوفى الشفاف الذي يفيض بالبصاف ، والذي يمثل الشيخ عبي الدين ، ذلك الصوفى الشيخ الذي افتتح به عبد الصبور وثائق في تصوير ملاحمه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجهر الصوفى استعار المعجم الصوفى في ذلك الحوار الذي كان يدور في القصيدة بينه وبين الشيخ عبي الدين ، بل استعار بعض المأثورات الصوفية في هذا الحوار . وفي «أغنية ولاد» يستمد الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف في نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى . وبعض الفهم الصوفى ، للإعلاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورية تجلدها للشاعر وفاته فيها . وفي «الملك لك» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك القرح الروحاني العار الذي يضر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الديني كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا . كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزاته عيسى عليهما السلام في «رسالة إلى صديقه» ، وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام في أكثر من قصيدة . ومثل استعارته لفكرة التجرد في عملية الإحرام في الحج في قصيدة «أغنية ولاد» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبي عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا . مثل استعارته لشخصية السندباد في قصيدة «رحلة في الليل» . واستعارته لقالب «الحلوة» الشعبية وبعض أدواتها

مقوماته . بما في ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص . حيث يضع اسم السندباد والندامي خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالي :

السندباد : لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي : انشيت ، قال : كيف ؟  
(السندباد كالإعصار ، إن يبدأ يمت)

الندامي : هذا محال سندباد أن يجوب في البلاد ... إلخ

وفي رسالة إلى صديقه ، يسوق الشاعر مشهداً مسرحياً آخر ، بطلاه الشاعر والشيخ محي الدين صوفي حارته ، الذي يزوره في المنام . ويدور بينهما حوار صوفي شفاف يطلقه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفاته وشفافيته . ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

- يا صاح .. أنت نابي

فقم معي

رد مشرعي

لأأمر في الديوان : قم

- يا شيخ محي الدين إني كسر

- لأكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داه قلبه النسيان

- يا شيخ محي الدين إني صغر

- بل كنا صغار .. المحبوب وحده الكبير .

وينتهي المشهد نهاية درامية ، حيث يجنح الشيخ محي الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفي المقطع الرابع من «أنشيد هرام» يوظف الشاعر مشهداً مسرحياً آخر ، أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل – اللين بشخصهم الشاعر ويحلمهم يرسله إلى عيوبه – بالإضافة إلى الشاعر ومحبيه . ويدور بين أبطال المشهد حوار شمرى بارع – يفضي على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفي عبد الصبور باستمارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد في بعض الأحيان إلى استلهاهم أعمال مسرحية محددة ، كما فعل في قصيدة «من» التي استلهم فيها – كما سبق الإشارة ، وبالإضافة إلى استمارة بعض التكنيكات المسرحية العامة ، مثل تعدد الأصوات والحوار – مسرحية «روميوجوليت» لشكسبير ، فينبه هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية ، ويفتس في الحوار الذي دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير في المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استماراً أيضاً من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية ، مثل أسلوب القصص ، والارتداد (الفلش باك) . والمونولوج الداخلي ، وغير ذلك من أدوات الفن القصصي . والأكثر على ذلك كثرة : فقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يلعب عنصر القصص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية ، وكذلك في قصيدة «ذكريات» و«حياتي وعود»

«روميوجوليت» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومدة جوليت لروميو حبلًا من شرفتها :

جاري مدت من الشرفة حبلًا من نغم

نغم قاس ربيب الضرب متروك القرار

نغم كالنار ...

ثم يستمر بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذي دار بين روميو وجوليت في المشهد الثاني من الفصل الثاني في المسرحية :

«أشرق يا فتني»

«مولاي»

«أشواق رمت لي»

«آه لا تقسم على حبي بوجه القمر

ذلك الخداع ، في كل مساء

يكسي وجهها جديداً ..

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيري وتراث إليوت ، حيث يستعير بعض أبيات قصيدته المشهورتين «أغنية العائق ج. ألفرد بروفرو» وه الرجال الجوف ، ولدمج هذه الأبيات في الحوار الذي يدور بينه وبين المحبوبة ، والذي استمد بعض عباراته كما رأينا من شكسبير . وهو يستعير من القصيدة الأولى : «جاري ، لست أمراً ، لا ولست المصطك الممرح في قصر الأمير» ، ومن الثانية «إني خاو وقلوبه يقش وغبار» . وهو يحدث بالطبع بعض التحوير في التصوص المستمارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الذي يتنوع تراث عبد الصبور ، ويتعاقب التراث القومي مع التراث الإنساني العام هذا المتاع البارع الرابع .

البناء المرامى :

كان عبد الصبور شاعراً درامياً منذ ديوانه الأول ، فالترعة الدرامية واضحة في الكثير من قصائده هذا الديوان التي يبينها بناء درامياً ، معتمداً على استمارة بعض أدوات الأنجاس الدرامية وتكنيكاتها . فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات ، في مقدمتها تعدد الأصوات والصراع ، والحوار ، فالكثير من قصائده الديوان لا يتألف من صوت غنائي واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحدرة والمتصارعة .

في قصيدة «رحلة في الليل» تتعدد الأصوات وتتحوّل ، ويلجأ الشاعر في تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التي يحمل كل منها عنواناً مستقلاً ، للإيحاء بتعدد الأصوات فيها . وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب : ١ – بحر الحداد . ٢ – أغنية صغيرة . ٣ – نزهة في الجبل . ٤ – السندباد . ٥ – الميلاد الثاني .

٦ – إلى الأبد . وتتعدد الأصوات في هذه القصيدة وتتصارع وتتحوّل حتى في إطار المقطع الواحد . وقد رأينا الصراع بين السندباد والمغامر الجواب والندمان الكسائي في مقطع «السندباد» . والشاعر لا يكتفي بالحوار النفسي بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحي بكل

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسى المطلوب ، مستلها أسلوب المونتاج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة في تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رفاقة خاصة في اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر في نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى في تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الدليل الذى ينجم على معسكر الأسرى :

في معزل الأسرى البعيد  
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد  
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد  
ومراح محمورين من جند النار .

رواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكافلا ، لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة ؛ فهى مبتدآت بلا أختبار ، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالاتها الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

للموسيقى :

يقترح الشكل الموسيقى المستخدم في الديوان بين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر في أكثر صوره تحمرا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به ثلثي القصائد في الديوان ، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى الذى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ؛ فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير في كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغريبة ، كقالب «سوناتا» الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان «سوناتا» .

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى في الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من «المطارب» ، واثنان من «الكامل» واثنان من «الحبيب وعجزونه» ، وواحدة من كل من «الرميل» و«الرجز» و«الحجث» و«السريع» .

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بالخط الأوفر ، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة في الديوان ، في حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمس قصائد) و«الرميل» (ثلاث قصائد) وكل من «المطارب» و«الحبيب» (قصيدة واحدة) .

وعبر ذلك من القصائد التى يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسى فى التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا ، وبخاصة في القصائد المعتمدة على عنصر القص ؛ ففي هذه الأحوال كثيرا ما يرتد من اللحظة الجاهزة إلى لحظة أو لحظات في الماضى تضيء هذه اللحظة الحاضرة ، وتضفي لونا من التنوع والتربك على السياق . ففي «رسالة إلى صديقه» يرتد من لحظة حديثه عن سفره وزيارة الشيخ محي الدين له في المنام ، إلى ماضى علاقته بالشيخ في حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقصص على صاحبه الحوار الذى جرى بينه وبين الشيخ في المنام . وتخرج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء في هذه القصيدة . وفي «الملك لك» يرتد الشاعر إلى الماضى أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك في «أبى» تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضى ليشترج بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى ، وهكذا ..

أما «المونولوج الداخل» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا في هذا الديوان ، ومن أمثله القليلة ما جاء في نهاية قصيدة «الحزن» ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف يتصورون على الحزن ويقهرونه ، ولكن في أعماق الشاعر يهيم صوت داخلى صعب يردد :

يا صاحبي زوني حبيبك ، كل شئ قد خلا من كل ذوق  
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحزن العميق  
الحزن يفرض الطريق .

وبالإضافة إلى فنى المسرحية والقصه استلهم عبد الصبور في هذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما ، وبخاصة أسلوب المونتاج ، حيث أفاد في بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة للتأثير غير الترابطية ؛ ومن خلال تجميع هذه اللقطات في مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة احساس معين ، لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب في تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر البعثة ، التى تتكسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسى المراد .

في قصيدة «هجم التار» مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد الحزنة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب في بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالى :

الراية السوداء ، والجرحى ، ولقطة موت  
ولقطة الجرفاء ، واسطوا الدليل بلا ظلمات  
وأكف جندى تلقى على الحطب  
لحن الهب



ليلاي ، وتوالت بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة ، حين  
نلشت ، تقضى الحاج ، الواله الصب ... إلخ .

لقد كان الشاعر في المرحلة التي كتب فيها قصائده هذا الديوان لا  
يزال مترددا بين نزعة التحرر ، والقيم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة  
التي ترسخت في وجدانه ، والتي كانت لا تزال تمارس تأثيرها على  
وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادةهم للتحرر ، فضلا عن أن  
الترعة النهائية في هذه المرحلة كانت هي الأكثر سيطرة على رؤيته ، ولهذا  
كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكي بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم  
الترعة النهائية ، بل إنه كان في بعض الأحيان لا يكتفي بما في الإيقاع  
الكلاسيكي من ضخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية  
الموروثة ، وبخاصة التزميم الذي كان يفرى الموسيقى بمجموعة من القوافي  
الداخلية الإضافية : التي تدعم القافية الأساسية في إثراء الإيقاع العام .  
كما في «سوناتا» :

لأجل الريحف ، وظل وريف ، وكوخ نظيف ، ولوب جديد وكما  
في «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» :

يا ليل ياراحي ومعصاي وأفواحي وكفى

....

لا بد من عوحي العبايح إلى الجراح إلى النواح

وبعد :

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التي حققها صلاح عبد  
الصبور في ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفًا ، ولكن لم  
يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية  
الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد  
الحركة الأولى ، ولولا هذه الدعائم التي أرساها هذه الأجيال الراحدة  
الأولى .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة في هذا الديوان لها أهمية تاريخية  
خاصة ، وهي قصيدة «أنشيد غرام» ، التي قام الشاعر فيها بالجمع بين  
أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكي .  
وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة في القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان  
العربية تحررا واقتربا من النثرة وهما الوزن - الذي كتب به ثلاثة من  
مقاطع القصيدة الخمسة - والحليب - الذي كتب به مقطعا واحدا . أما  
المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكي فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد  
الأوزان العربية ضخامة وجزالة وعراقه وهو وزن الطويل . وهكذا يتبدد  
الإيقاع في القصيدة بين طرفي التقيض : أقصى التحرر إلى جد القرب  
من النثرة ، وأقصى الالتزام إلى حد القطيعة . فبينما يسير إيقاع المقطع  
الثاني حرا طليقا على هذا النحو :

حبك

عصفور يتفرق في يدر

قلبي يدير

عيناك نعاس عمود

والخصلة ظل من وهج الحدين

يأتي إيقاع المقطع الثالث ضحي جليلا على هذا النحو :

أحبك يا ليلاي ، لا القلب حافر

هواه ولا الألبام سمعة حي

وأنت على السبين المشت وشبكة

ولما تقضى احراج لملواله الصب

وكيف احتالي البعد ، والجد لوعة ؟ !

وكيف منكاني والفرى نازع لي ؟ !

ونلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكي بالمعجم الشعري الكلاسيكي  
والتعابير الكلاسيكية ، فالشاعر في إطار هذا المقطع ينادي بحبوته بيا

لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة - والكلمة أطول عمرا من  
الحجر . واصلب على الزمن ، وأقدر على مغالته فالأهرام وكتاب  
الموتى ولدا في يوم واحد من أيام التاريخ . التي هي كألف يوم بما  
يغدون أو تزيد . ومازالا ينتفسان أنفاس الحياة حتى عدا وبعد عدنا .  
وقد يأكل الزمن المتناول من الأهرام حجرا فحجرا . ولكنه لن يسقط  
من كتاب الموتى كلمة واحدة . بل قد يزحم صمحاته بالحواسي  
والتعليقات

حتى تقهر الموت

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |                                     |                                 |                           |
|-------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|
| • صلاح جاهين                        | • الخروج إلى النهر              | • عمود حسن إسماعيل        |
| • دواوين صلاح جاهين بالعامة المصرية | • أحمد عبد المعطي حجازي         | • أغاني الكوخ             |
| • عبد الحميد زقزوق                  | • مدينة بلا قلب                 | • صلاة ورفض               |
| • ابن مصر                           | • أحمد عمير                     | • قباب قوسين              |
| • ترنيمات الافتتاح (شعر بالعامة)    | • أنشواق بوذا                   | • لأبد                    |
| • عبد القادر حميدة                  | • الغابة المنسية                | • سر الحقيقة              |
| • أحلام الزورق الفريق               | • بدر توفيق                     | • عيده بلدى               |
| • عبد اللطيف النشار                 | • قيامة الزمن المفقود           | • كلمات غصبي              |
| • ديوان عبد اللطيف النشار           | • رماد العيون                   | • لا مكان للقم            |
| • عبد الوهاب البياتي                | • الأعمال الكاملة لبيرم التونسي | • المأمون أبو شوشة        |
| • أنشراح في المنى                   | • حياتي والمرأة                 | • صلاة العبد              |
| • المجد للأطفال والزيوتون           | • الفن والمرأة                  | • عبد الرحمن الأبنودي     |
| • ملائكة وشياطين                    | • بيرم والناس                   | • الأرض والعيال           |
| • العوضى الوكيل                     | • بيرم نقدًا للحياة             | • جوابات حراجي القط       |
| • فراشات ونوار                      | • بيرم وحياة كل يوم             | • الزحمة                  |
| • فاروق شوشة                        | • بيرم والحياة السياسية         | • صمت الجريس              |
| • كلمات على الطريق                  | • ديوان حسان ثابت               | • وجوه على الشط           |
| • فتحي سعيد                         | • روحية القلبي                  | • عبد الرحمن الشرقاوي     |
| • أوراق الفجر                       | • حنين إلى                      | • من أب مصري              |
| • مسافر إلى الأبد                   | • تعب القلب                     | • إبراهيم محمد نجا        |
| • فوزي المبتيل                      | • سالم حقي                      | • أغنيات للعب             |
| • عبر الأرض                         | • هوى الأربعين                  | • أيام من عذري            |
| • رحلة في أعالي الكليات             | • النجم وأنشواق الغربة          | • ديوان ابن الرومي        |
| • كامل أمين                         | • صالح جودت                     | • ديوان عمر ابن أبي ربيعة |
| • ملحمة عين جالوت                   | • ألحان مصرية                   | • ديوان ابن سناء الملك    |
| • عندما يحرقون الشجر                | • الله والتبيل والحب            | • ديوان رامي              |
|                                     |                                 | • أحمد سويلم              |
|                                     |                                 | • الطريق والقلب الحائر    |
|                                     |                                 | • الهجرة من الجهات الأربع |

# أحمد فارس القديري

وليديمير □

(١)

«أحلام الفارس القديم» هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه «الناس في بلاي» و «أقول لكم». وهو الديوان الذي تبلور فيه بشكل واضح ويحدد (رؤية العالم) عند الشاعر. تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات التي تؤكد لها بعد دواوينه الثلاثة الأخيرة «تأملات في زمن جريح» و «شجر الليل» و «الإعتراف في الذاكرة».

و «أحلام الفارس القديم» وليقة ذاتية حزينة، تدلن في بعدها الأول ذات الشاعر، وتدلن في بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا:

لكنى يا فتى جرب قبيد  
على رصيف عالم يروج بالتخليط والقهامة  
كون غلاماً من الوسامة  
أكسبني التعميم والجهامة  
حين سقطت فوقه في مطلع الصبا.

والشاعر الذي يرتدى في هذا الديوان أقنعة (الفارس) و (العاشق) و (الصوفي)، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر، يمس تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصي فهو يطرح في الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية، حيث إنه أثر بانصهاره في مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يفتار الطريق الأصعب، وألا يلقى - كما فعل البعض - بالمسئولية الأخلاقية عن كآله.

وفي البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة مختصرة ذات شقين.

هذه الحقيقة هي ..

عقم الإنسان.

عقم الوجود.

إنه يستحضر صورة (عام الرمادة) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معنوية تربط بين الفقر المادى والفقر الروحي، وتقوم في جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو (عام) وما هو (خاص).

لم تشر الأشجار هذا العام... فقيرة عزالي..

مفكرة حقول حنتلى..

الضوء خافت ضحبح... الشعلة الوحيدة التي وجدتها  
بجيب معطى..  
أشعلتها لكم.

.. .

ومن هذا التقابل ينشأ نوع من التضاد بين المحسوس والمأمول:

قلبي حزين

من أين أتى بالكلام الفرح ؟!

(قصيدة مفتوح)

أوبين ما نلقاه وما نبغيه - كما يقول الشاعر في «مذكرات الصوفي بشر الخافي»:

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه  
وما نبغيه لا نلقاه

وهذه الحقيقة تظل «توجع القلب وتضنيه» وتدفع بالشاعر إلى السعى في طلب (الموت) يأساً من (صلاح الكون):

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا يرء

ولو أنصنا الرحمن عجل لموتنا بالموت

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت ؟!

(مذكرات الصوفي بشر الخافي)

ولهذه الرؤية الصوفية التي توحد بين (الشاعر) و (الصوفي) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، تحمل في طياتها - على الرغم من سلبيتها - تجاوزاً للواقع الضريع، وتشوقاً إلى واقع أفضل، يقترب من الحلم أو الأسطورة في بعض الأحيان:

يلدنا الأول  
وينطق غرامنا الطويل بانطفائنا  
يعبنا الله في مسارب الجنان درتين  
بين حصي كبر  
وقد يرانا ملك إذ يعبر السيل  
فينحنى ، حين نشد عينه إلى صفائنا  
بلقطننا ، بمسحنا في ريشه ، يعصبه بريقنا  
يرشقنا في المرقع الطهور .

إن عذاب رجلى طهارى  
والموت في الصحراء يعنى القيم  
لو مت عشت ما أشاء في الملية المنيرة  
مدينة الصحر الذى يزهر بالاهواء  
والشمس لا تشارك الظهيرة  
أواه يا مدينتى المنيرة  
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا  
مدينة الرؤى التى تمنح ضوءا  
(المخرج)

فالمرت هنا يصبح معادلاً للبحث الذى يمتزج في وجدان الشاعر  
بالعيش في ( المدينة المنيرة ) أو ( البوينا المقودة ) التى يجد الشاعر في  
الوصول إليها . إذن فكرة الموت ، وهى فكرة تدخل كإحدى التيمات  
الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية في الديوان ، تكسب من  
التأحية الوطنية دلالتين مختلفتين على هذا النحو :

الموت = الانسحاب من الحياة  
الموت = البحث أو الولادة الجديدة .

والموت بهذين الدلوتين يمثل ظاهرة مهمة تميز الفلسفة الصوفية  
بوجه عام ، حيث يقضى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة ( الاخلاص ) ،  
في حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة ( وحدة الوجود )  
المعروفة .

والقارئ يستطيع أن يلمس هذا عن طريق إحساسه المتفرد في أثناء  
القراءة بدور الصورة الشعرية في تشكيل البنية . فالصورة في الشعر تعنى  
تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق ما يسمى ( بالانطاف ) .  
وعلى سبيل المثال فالمرت في قصيدة ( أغنية للشمام ) ، وفى قصيدة  
( مذكرات الصوف بطر الحلقى ) لا يفتى على مستوى الدلالة أكثر من  
الموت في ذاته ، في حين يفقد معناه اللغوى المباشر في قصيدة ( أغنية  
للقاهرة ) وفى قصيدة ( أحلام الفارس القديم ) ليكتسب على مستوى  
لغوى آخر ينسب للشاعر من خلاله أن يضمه دلالة مختلفة .

يقول صلاح عبد الصبور في ( أغنية للقاهرة ) :

وأنت أقوب آثر الزمان فيك .  
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه  
والزيت والأوشاب والحجر  
عظامى الممتنة

على الشوارع المسفلتة  
على ذرى الأحياء والسكاكث

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحضار الشاعر للأسطورة الفرعونية  
التقديّة ( إيزيس وإيزيس ) في هذا المقطع التصويرى من القصيدة .

كما يقول في ( أحلام الفارس القديم ) :

وحين بأفل الزمان يا حبيبى ..

وكلنا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تتبع عند الشاعر من منبع  
واحد ، وهما تلتقيان عند نفس الغاية<sup>(١)</sup> . فلا عجب إذن أن نشعر  
شعوراً عميقاً بهذه التزعة الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور بعامه وفى  
تصائده هذا الديوان بشكل خاص ، حيث تشمل كثير من الأفكار  
المتأفريقية والصوفية في نسج الإبداع الشعرى .

ومن أهم هذه الأفكار :

١ - الإحساس بزيف الحياة وعقمها .

٢ - التزوع إلى الترحد .

٣ - الإحساس العنيف بالفرقة والقلق والحزن .

٤ - الاجتهاد في التغاؤ إلى مستويات الشعور الأكثر عمقاً ، بنية  
الوصول إلى الدلالات الخفية التى تكن وراء الطواهر المألوفة .

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفى في هذا الديوان يتم على ثلاثة  
مستويات :

١ - مستوى توظيف الشخصية .

٢ - مستوى توظيف الفكرة .

٣ - مستوى توظيف المصمم .

وكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية اللغة  
الشعرية في هذا الديوان ثراء فنياً ووظفياً ملموساً . ويمكن حصر أبرزها  
فياً على :

المفردات :

( الرقية - المحبوب - السكر - الكأس - الظمأ - الميكى - الهجرة  
- المدام - الطريق - البواح - الدليل - الفردوس - الحاطر - الحقيقة -  
الظنون ) .

التراكيب :

( جماع المسمرة - جوهر اليقين - أثقال العيش - سوانح الأم -  
مدأة الجنب - سليل البدن - غربة الديار - حيرة الأفكار ) .

٢

يقول صلاح عبد الصبور : إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء  
ينظرون إلى الحياة في وجهها لا في لقهاها ( بصبر كامي ) ، ومن هنا فإن  
مهمهم ينحصر فيها المتأفريقية والواقع والموت والحياة والفكر والحلم .  
وكثيراً ما تنطلق نظرة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم ، ويتأهبهم

الشك في إمكان الإصلاح . ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستشاع الشامل لواقع الإنسان والوجود جلياً في قصائد الشاعر الغنائية التي اختار لها تلك المتناوين الدالة (من أناشيد القرار) و (أغنيات ثالثة) و (من أغاني الخروج) .

في الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى اليوح عن طريق إسقاط مشاعره الخاصة على أشياء بعينها (الشتاء - مدينة القاهرة - الليل ...) . وهكذا يفضى بنا إلى علاقة تقوم في جوهرها - كما سبق الإشارة من قبل - على نوع من التقابل بين ما هو «عام» وما هو «خاص» .

الشتاء الموت

الحزن

المرض

الفرقة

الضباب

الأمسى

الأسر

الشهوة

الرهبة

الجوع

الموت

الجحود

السكر

الحزن

الموت

الضيق

الفرة

الإحباط

الوهم

الانكسار

الحزن

الوحدة

الظلم

الليل

القدر

ويفضى هذا التقابل الدلالي إلى نوع من التسليم الذي لا يخفى من السلبية ، والذي ينشأ دائماً كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم والرغبة المحيطة .

لكنني بعزيت كالفقيه في مطالع الحريف

كل غلائي ، كل حنطتي وحبي

كان جزائي أن يقول لي الشتاء

إنني ذات شتاء

منه أموت وحدي

ذات شتاء منه أموت وحدي

«أغنية للشتاء»

و :

أعود لا مأوى ولا ملجأ

أعود كي أشرب في أبوابك

أعود كي أشرب من عذابك

«أغنية للقاهرة»

و :

لايتكنا يا أيها المستمع السعيد

فنحن مزهزون بانزلمانا

«أغنية لليل»

و :

اخترت لي لشد ما أوجعتني !

ألم أخلف بعد أم ترى نسيقي ؟

الويل لي نسيقي ، نسيقي

«أغنية إلى الله»

ويجب ألا نفوتنا أن التسليم أيضاً هو أحد المعالم الرئيسية لفلسفة السلوك عند الصوفية . وهو كما يقول السري السقطي «الانخلاع من الحول والقوة» .

يقول صلاح عبد الصبور :

أحمد لعمري من أعطانا ألا نختر

وهم الأقدار

فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر

وحياة أفسى وأمر

ولقدنا أنفسنا ندما

نحن الحرية مادمتنا أحرار

«مذكرات رجل مجهول»

وإذا كانت مهمة الشعر - كما يقول فاليري - «هي أن يترك لدينا انطباعاً قوياً في الاتحاد العميق الذي لا تنقسم عراه بين الكلمة ومعناها» فإن صلاح عبد الصبور ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم . فهو ينجح في نقل انفعاله للمأسوي إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها :

١ - التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت وبنية الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد في جوهرها على مبدأ التكرار والتوازي ، بحيث يبدو الصوت دائماً كما لو كان صدى للمعنى : يقول صلاح عبد الصبور في «أغنية للشتاء»

ينجي شتاء هذا العام

أنني أموت وحدي

ذات شتاء منه .. ذات شتاء

وأن هذا الشعر . . .  
وحينا علفت . . .

وحينا ناديته . . .

ذات شتاء مثله . . أموت وحدي  
ذات شتاء مثله . . أموت وحدي

o o o

ونلاحظ أن الوحدات الخمس للقصيدة تخضع من الناحية  
الصرفية لخط واحد متكرر ، مع وجود بعض التنويعات المحدودة .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن قصيدة «أغنية للقاهرة» ، حيث  
تكرر ظاهرة «التوسم» <sup>(١٧)</sup> بقية الوصول . عن طريق توظيف التكرار  
- إلى درجة كبيرة من التأثير الوجداني والتعميق الدلالي معاً .

للك يا مدينتي حجي وميكاي . . .

للك يا مدينتي أسايا . . .

للك يا مدينتي جلع قلي صاغضا قليلا ..

كأنه الشهوة والرهبة والجوع

للك يا مدينتي يلفضي

للك يا مدينتي دموع

أهواك يا مدينتي الهوى الذي بشرق بالكاء

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح

أهواك يا مدينتي ...

أهواك رغم أنني ...

وأن طيرى ...

وأننى ...

أعود كي أشرد في أبوابك

أعود كي أشرب من عذابك

وفي «أغنية الليل» يكرر الشاعر في بداية القصيدة وفي نهايتها تعظاً  
تعبيراً واحداً كما يلي :

الليل سكرونا وكأمتنا ..

ألفاظنا التي تدار فيه ثقلنا وثقلنا ..

الليل فويتنا ، عباؤنا

وتبتنا ، شاروتنا التي يعرفنا بها أصحابنا

وينبع عنصر الدلالة من محاولة الربط الآتية بين عناصر التشبيه  
المختلطة .

ينفخ هذا المساء  
أننى أموت وحدي  
ذات مساء مثله . ذات مساء

ويمكن أن يمثل للدور التكرار والتوازي في بنية المقطع على هذا  
النحو :

ينفخ شتاء هذا العام أننى  
ينفخ هذا المساء أننى  
أموت وحدي  
أموت وحدي

o o o

ذات شتاء مثله  
ذات مساء مثله  
ذات شتاء  
ذات مساء

وما لاشك فيه أن تجمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد  
كثافة من المعتاد في بيت ما ، أو في مقطع ما ، أو في قصيدة ما ، يقوم  
بوظيفته بوصفه نوعاً من التيار الدلالي الباطن ، على حد تعبير إدجار  
ألن بوه ، الذي ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أى تحليل للنسيج  
الصرفي وتماثله في البنية الشعرية <sup>(١٨)</sup> .

وكذلك فإن تكرار صفة من الإيقاعات والأفكار بشكل مكثف  
على نحو يخفض عنه شحن الروح الغنائية في القصيدة بدلالات معنية ،  
والتأثير عليها ، من شأنه أن يحدث في المثلثي التأثير المطلوب عن طريق  
التشابه الجسم بين الصوت والمعنى .

وتسري بنية القصيدة على هذا الخط . بحيث تبدو كأنها تنويعات  
على لحن واحد :

ينفخ شتاء هذا العام

أن داعلي ...

وأن قلي ...

وأن كل ليلة باردة . . .

وأن دمه الصيف . . .

o o o

ينفخ شتاء هذا للعام

أن ميكل . . .

وأن أنفاسي . . .

وأن كل خطوة . . .

وقد أموت . . .

وقد يقال . . .

ينفخ شتاء هذا العام

أن ما ظنته . . .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى هذا التكرار الذي يعتمد على ما يمكن أن  
نسميه (بالضرب اللحي) ، ويهدف إلى توصيل الشحنة الانفعالية بما  
يطلق على سطحها من الدلالات عن طريق استتارة بعض التوقعات  
الإيقاعية ، والوصول بها إلى أقصى فاعليتها الوظيفية :

حين تصير الرغبات أمنيات

لأنها بعيدة المظال في السما

.....

ثم تصير الأمنيات وهما ..

.....

ثم يصير الوهم أحلاما ..

.....

ثم يصير الحلم يأساً قاتماً وعارفاً قليلاً .

وهكذا .

أو :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كاللدخان

.....

ثم بلوت الحزن حين يلترى كأفخون

.....

ثم بلوت الحزن حيناً يلبس جدولاً من اللهب

الخ

ومن للملاحظ أن الأفعال (يزحم - يلترى - يلبس) - والصفات

التي تمثل المشبه به (دخان - أفخون - لهب) ذات صبغة إيحائية مميزة .

من شأنها أن تسهم في تدعيم الوظيفة الانفعالية العاطفية للشعر الغنائي .

٢ - استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة في طبيعة الأبنية الصوتية

المناسبة عن طريق اللجوء في كثير من الأحيان إلى :

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الصوتية

الطويلة المفتوحة في نهايات الأبيات .

(ب) تفضيل القافية المطلقة .

(ج) استخدام (الحذف) ، وهو ما يعنى علماء العروض به قصر

الممدود مثل :

تدق الساعة البطيئة الخطى

معلنة أن المساء قد انكشف

ومثل :

أجدل حيل الخوف والسأم

طول نهارى

أشقى فيه العالم الذى تركه وراء جدارى .

ومثل :

حين تصير الرغبات أمنيات

الليل

التوب - الخفاء

السكر - الكأس

ربتنا - شاربتا

أفخانا - نفلنا - بفلنا

فالتشبيه في البيتين الأولين يتم عن حالة المروب المصحوبة  
بالنشوة ، في حين يتم التشبيه في البيتين الآخرين عن وضع التوطن أو  
التجنس النهائي . أى أن التجربة تبدأ بالفعل السلبي . وتنتهى  
بالاستسلام الكامل لدورة هذا الفعل ، بحيث يصبح هذا النوع من  
الحياة المحبطة بديلاً وشعاراً مأثوفاً :

ولا يعرف الليل سوى من فقد النهار

هذا شعارنا ..

لا تبكنا ، بأبها المستمع السعيد

نحن مزهونون بانزعاجنا .

وفيما بين البداية والنهاية يقوم الشاعر بإشباع الإيقاعات الناتجة عن

استغراقه في وصف عيني المرأة على هذا النحو :

عينان سوداوان

.....

عينان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

.....

ولصمت العينان ، ترجمان

هيمنتان صمتا ..

غريقتان موتا ..

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة  
عناصر دالة . ثم ألف بينها سياقياً بطريقتين مختلفتين عن طريق  
«الاستبدال» ، على نحو نتج عنه تنوع العلاقات وفراؤها بين عناصر  
التركيب على المستوى الصوتي والسميولوجي . وإن أفضت حلقاتها -  
على المستوى الدلالي - إلى بعضها البعض دون اختلاف يذكر .

عينان

غريقتان

عميقتان

صمتا

موتا

وفي «أغنية إلى الله» يلجأ الشاعر في البداية إلى نوعين «التضوم  
التحوي» ينحصر في تكرار صيغة الأمر

ليستثر ..

ولتغرب ..

ولتكتثر ..

لأنها بعيدة المطال في السما ..

... الخ

وجدير بالذكر أن استفلال الطاقة الإيجابية الكامنة في طبيعة هذه الأبيّة الصوتية لما يسمح بالترجيع والتنغم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حسيماً بأجبال العاطفي الذي تدور في ظفكه هذه القصائد ، ويتجاوب مع حالة البوح أو البث الوجيز التي يقع الشاعر تحت تأثيرها .

٣ - تكرار صيغة النداء بشكل يوحى أن لهذه الظاهرة الأسلوبية البارزة وظيفة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوي كما في قوله :

لغالك يا مدنيّ حبي وبكاي ..

لغالك يا مدنيّ أساي ..

وقوله :

نصرخ : ياربنا العظيم يا إلّها ..

أليس يكمل أننا موقّ بلا أكهان ؟ !

أليس يكمل أننا موقّ بلا أكهان

حتى نلذ زهونا وكبريانا ؟ !

وقوله :

ياربنا العظيم ، يامعدي

اخترت لي ، لشد ما أوجعتني

أم أخلص بعد ،

أم ترى نسيّتي ؟ !

الويل لي ..

نسيّتي ..

نسيّتي ..

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشائية التي تتطلب على بعض القصائد الغنائية بقدراً ما يرتبط على المستوى السياقي بعنصر الدلالة الذي يشمل هنا في الشكوى أو الإنكار .

٣

وفي أغنيات ثالثة تأخذ أبعاد التجربة الشعرية في الاستماع والتذوق ، وتتجارب الشاعر منحنى أكثر تعقيداً وشغوراً ، كما يترافق المصّب الغنائي الاستبدلي بعض الشيء وتحل الحركة السياقية بأشكالها البسيطة لتلعب دوراً بارزاً على مستوى التشكيل والدلالة . ففي قصيدة (أغنية من ليبيا) يأخذ الحدث القصصي في النص تدريجاً حتى يصل إلى ذروته في المشهد السياقي الأخير :

لما دخلنا في مواكب البشّر

المسرعين الخطو نحو الحزب والموتة ~

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها ..

في نصفه . تباعدت ، فرقنا مستعجل يشد طفلاته .

في آخر الطريق تفتت - ما استطعت - لو رأيتُ

مالون عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان غمغت بدون صوت

كانها تسألني : من أنت ؟ !

وتتطور في هذا المقطع خلاصة التجربة الوجودية التي تشير إلى استحالة التواصل الإنساني ، وإلى تضرع تجربة الحب نتيجة للشعور الدائم بالاعتزاب . ويظل الجنس هو اللغة الوحيدة المشتركة ، التي تربط الشاعر وفاته ، والتي ينسج حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية في المشهد الأول . ( لاحظ استمالة للمفردات التي تشير إلى طبيعة التجربة الحسية : رذنها - حلمتها - عطش - جائعة .. كما لاحظ استمالة للأفعال : يشق - أحسها - أرقها - أشمها .. وأيضاً تكراره لصيغة النداء : يا جسمها الأبيض قل ..

أربع مرات في سياق تصويري يهدف إلى احتواء فعل الجنس على مستوى البنية الشعرية ، وهو ما تؤكد الاستعارة في :

نحاورنا كثيراً في المساء

تجولت سعيداً في حدائقك

نلت من حواف مزمرتي .

وفي قصيدة (الحب في هذا الزمان) يكتسب العنصر الدرامي فاعليته الوظيفية من التقاط عطف المفارقة الكامن في واقع الحياة ، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً في تدعيم تأثيره :

آخره . . . . أوله .

السعادة . . . . الشتاء .

الموت . . . . السأم .

وجدها . . . . حقدتها .

فتعصر الدراما ينبع في البداية من هذا الحوار المتعصب :

- ما آخر الطريق ؟

- وهل عرفت أوله ؟ !

ثم يأخذ في المزج مع طرح الاحتمالات المتناقضة التي يثيرها السؤال :

هل تتركنا السعادة ؟

كيف توضع النهاية المعادة ؟

... هل سيكون في العيون وجدها ؟

هل سيكون في العيون حقدتها ؟

.... وهكذا .

ويصل هذا العنصر إلى ذروة فاعليته في .

ورغم علمنا



المأساة بطرحه هذا التساؤل .

والآن يا أصحاب  
أسألكم سؤال حائر  
أيهما أحبه ؟  
من عسر الروح فارخص الحياة  
أم من ين له معادها  
وشاد باسمه منائر  
قامت على حياة  
لجت لأهلها تكثر

ثم يسمى بعد ذلك إلى تفرع هذا السؤال على نحو ثلاثي . ويتروك  
المسألة برمتها مفتوحة الأخواس لاجتهادات العقل الإنساني :

والآن يا أصحاب  
أيهما أحبه ؟  
أيهما أحب نفسه ؟  
أيهما أحبنا ؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحضر في ذهنه قصة المسيح عليه السلام  
في أثناء كتابته لهذه القصيدة ، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات  
التيهية على هذا النحو الفلسفي العميق .

وفي قصيدة ( لوركا ) ينحل العصب السياقي الدرامي تماماً - ورغم  
الإمكانات الدرامية العديدة للحدث - لتلعب البنية الثنائية على مستوى  
التعبير دوراً متراجساً يهدف إلى :

١ - إشباع الحاجة العاطفية للرواة عند الشاعر .

٢ - توليد إغاثات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكوير : وهي  
تتبع أصلاً من بعض الصور الثنائية التي أبدعها لوركا نفسه في  
قصيدته المسماة بـ ( أغنية الميدان الصغير ) (١) .

فالإشارة إلى التافورة والميدان والأطفال واللبلب الهادئ الذي  
يتحول من إطار لثنا الأطفال إلى الميدان الصغير إلى إطار لقتل لوركا  
والسوسة البيضاء والأجراس التي ينقلها الضباب ، والاقتراب من  
النجوم ، والقلب الملوه بالتراب ، والتحلل ... الخ .

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الفنية للرواية في قصيدة  
صلاح عبد الصبور على نظائرها في قصيدة لوركا المعروفة بـ :

وشيء من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة ( بوليفر ) ، حيث  
تلعب الطبيعة الاستبدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بنية القصيدة ، دون أن  
يكون الطبيعة السياقية الدرامية دور مائل . فالشاعر يلجأ إلى ضمير  
المخاطب لتجسيد الحالة الوحدانية التي تتخذ على ( المناجاة ) وهيول في  
إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين المخاطب : حيث نجد ( أنت ) دائماً  
صداهما ( أنا ) ، كما أنه يلجأ إلى نوع من التورم والتكرار في صيغ  
الثناء التي يجتم بها المقاطع في مثل :

بأن ما نسجه ملاءة لفرشا  
تنفضه أنامل الصباح  
وأن ما نهسه نعنش أعصابنا  
يقطه البواح  
فقد نسجناه  
وقد همسناه

ويلعب هذا الملحم ( السيزيفي ) دوراً جذرياً في تجسيد عملية  
الصراع المبهدة بين ( الواقع ) و ( الفعل ) ، حيث تتبع المقارفة المؤلمة  
من اجتماع الإصرار على الفعل والملم بلا جدواه في وقت واحد ، وهو ما  
نتج به الأفعال المتقابلة :

• • • نسجه  
• • • تنفضه  
• • • نهسه  
• • • يقطه

ويفضي هذا الصراع كالمادة إلى الإذعان الهادئ في قوله :

ولتسبح الظلال عن عيوننا  
وليتيسم في لغة بأن ما حدث  
كان إرادة القدر  
وأن أمراً أمر

أما عن ( البديل ) فهو ينحصر في ( الصراع الوجودي ) كما نتج به  
الآليات الأخيرة في القصيدة :

ولتطلق مغارين ضالعين في البحار العكرة  
تخلد جسمنا الجليبيب ، والظواهر المغفرة  
في الغرف الجنيذة المؤجرة  
بين صدور أخر معتصرة

وأوضح أشكال الحركة السياقية هو ما لجأ إليه الشاعر في قصيدة  
( حكاية قديمة ) ، حيث اعتمد على حدث ذي خلفية زمنية ما ، ومضى  
في إشباعه على نحو قصصي بسيط :

كان له أصحاب  
وعاهدوه في مساء حزنه  
ألا يسلموه للجنود  
أو يتكروا عندما يطلبه السلطان  
فواحد أسلمه لقاء حيلة من التفرؤ  
ثم انتحر  
وواحد تذكره ثلاثة قبل البلاج «الفتور»  
وبعد أن مات اعلمت أن شفاه  
ثم متى مكرراً مفاخر بأنه رآه  
وبماحه صار مباركا معبداً

والشاعر هنا يتركز على ضمير القائب على نحو يعنى إبراز الوظيفة  
الإشارية للغة بقوة كبيرة . وهذا ما يعد السمة الغالبة على الشعر للمحمي  
بوجه عام .

ويعد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً فعلياً في قلب

يا اسير الفؤاد الملول  
وغريب المني ..  
يا صديق أنا ..

لو أننا كنا نجتمعين جارتين  
.....  
لو أننا كنا جناحي نورس رقيق  
.....

وتشتغل صورة (البحث عن الحلم المفقود) الذي يتمثل في :  
المعنى ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسية في القصيدة ، كما  
يلعب التكرار في : لم نجد .. لم نجد .. دوراً مهماً في تأكيد (انتفاء  
المشهود) على مستوى الدلالة .

ويلجأ الشاعر إلى اقتباس بيتين من شعر بودلير نفسه هما :

Hypocrite Lecteur

Mon Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا التضمين إلى :

١ - إبراز التشابه الحميم في طبيعة الرؤية بين الشاعرين على  
مستوى الدلالة .

٢ - الاستفادة على المستوى الجمالي من دور العنصر البصري في  
تكوين المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الجمل في طبيعة  
الدلالة التصويرية للشعر ، ويلعب ترأسل الحواس دوراً هاماً في عملية  
الإيحاء .

(٢)

وفي مقابل (أناشيد القوار) يكتب الشاعر (أغاني الخروج) .  
حيث يستبدل فيها بتكنيك (الإنسقاط) بتكنيك (التحول) . فالشاعر  
يشهد الانساق من ربة الأشياء عن طريق اكتشاف يوتوبيا الخاصة في  
هذه الأشياء ومن ثم اللواذ بها .

إنه يستبدل بموطنه القديم موطناً آخر أكثر رحابة وأكثر جالراً .  
فدنية (النور) التي (تخرج بالأضواء) تقابل مدنيته القديمة التي اتخذ من :  
(حجم وميكاه) . والتي ما فتئت تمنحه الأمل والرهبة والدموع ، وعين  
حبيبة اللتان يحط بينهما (جناح قلبه الترقى) ويصفها بقوله :

وهديها ولى  
عبرها ولى ،

تقابلان عيني فاته القعدة اللتين (تحشيان النور في النهار) .  
وتضحيان (بالجلال المر والأحزن) :

عبان مرهبان  
عميقتان موتا  
غريقتان صمتا  
فإن تكلمتا ..

تلتذا تعاسة ولوعة ومقتا ..

وتستغل المسافة الفاصلة بين الشاعر والطبيعة فيحل الشاعر في مظهر  
الطبيعة ويتحد بها :

لو أننا كنا كخضى شجرة

.....  
لو أننا كنا بشط البحر موجتين

.....  
لا ليس غير (أنت) من يعيلني للفارس القديم .  
دون غنى

أى إن الطبيعة في تجلياتها المختلفة قد صارت تحمل في طياتها  
التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل في جزئياتها القائمة (الشقاء .  
البرد - الظلمة - الرعد) إرهاباً عميقاً بالموت :

وحينما علقت كان البرد والظلمة والوعد  
ترجنى خوفاً ..

وحينما ناديت لم يستجب  
عرفت أنني ضيعت ما أضعت

واختلاف طبيعة الرؤية في الحالتين يمكن أساساً في الفرق الكامن  
بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (القوار) وبين الرغبة الباطنة في  
تجاوزه أو التحول عنه (الخروج) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى  
يبحث الشاعر إلى التساؤل في شك عن حقيقة عالمه الجديد :

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل .  
أم أنت حق ؟  
أم أنت حق ؟

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يعلم الإنسان بما ليس في وسعه أن  
يمتدحه الوجود الفعل :

لو أننا ..  
لو أننا ..

لو أننا .. وأو من قسوة (لو)

يا فتني إذا الضحنا بللى كلامنا

وقد يفقد القدرة في النهاية على الحلم :

ماذا جرى للفارس الهام ؟  
انحلت القلب وولى هارباً بلا زمام .  
وانكسرت قروام الأحلام .

ولكنه يظل يشهد من بعيد للفارس القديم الذى فقدته منذ أن  
(داس في فؤاده الأقدام) و (جلدته الشمس والصقيع) لكي تذل  
كبرياءه وتقتل طموح أحلامه :

يا من يذل عطوفى على طريق النعمة البرينة  
يا من يذل عطوفى على طريق الضحكة البرينة  
لك السلام  
لك السلام

أعطيتك ما أعطى الدنيا من الجريب والمهارة  
لقاء يوم واحد من البكارة

## دون حساب الريح والحجارة

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة في (أغاني الخروج) حيث تلعب الإمكانات المختلفة لصور الاستبدال دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، كما يلعب التزاوج في التنغم بين الصعود والهبوط. وفي الإيقاع بين القوة والضعف، وفي الطول وسرعة الأداء، دوراً صوتياً لا تافهاً يبنى بانشاق الدلالة من الأثر السمعي لهذه الأصوات بتنويعاتها المختلفة

ففي قوله من قصيدة (الخروج):

لومت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة  
مدينة الصحو الذي يزخر بالأصواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة  
أواه يا مدينتي المنيرة  
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا  
مدينة الرؤى التي تفتح ضوءا

يلعب تكرار الصوت دوراً دلاليًا متميزاً في تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التي تشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (المدينة المنيرة - الرؤى - ضوءا) هو مناسق لإيقاعها الدلالي، حيث ترتبط أكثر من ظاهرة صوتية في هذا المقطع بمجالة (الحنين الجارف) أو (الفرق) المضموم) إلى استشراق هذه البوتونيا.

وأبرز هذه الظواهر هي

١ - التكرار

٢ - قوة الإجماع في أصوات الـ (و - د - هـ) وهي الأصوات التي تميز المقاطع الأخيرة من الأبيات (مدينتي المنيرة - الظهيرة - تشرب ضوءا - تفتح ضوءا)

٣ - طول الصوت في المقطع المقترح (.. أ) في البيتين الأخيرين على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الجارحة.

وفي قوله من قصيدة (أحلام الفارس القديم):

الشمس أروضعت عروفاً معاً  
والبحر روانا ندى معاً

أو قوله:

وفي الريح نكتسي ثيابنا الملونة  
وفي الحريف نخلع الثياب نعري بدننا

أو قوله:

يضمنا معاً طريق  
يضمنا معاً طريق

يعمل طول الصوت ويعدم الأداء في (معاً - بدننا - طريق) على أداء دلالة عاطفية بمجالة  
ومما لاشك فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد في أساسها على

الشخص المتكلم نفسه. أو على حالة من حالات الانفعال التي تمر به. ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نفسية معينة - كما يفرض على الباحث الاهتمام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات المختلفة التي تساعد على أدائها<sup>(١)</sup>.

(٥)

يقول صلاح عبد الصبور نقلاً عن أحمد نقاد: إن عقل موجد الأساطير هو الأتموزج الأعلى لعقل الشاعر.

ويرى توماس مان أن الأسطورة هي أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي. والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور.

ويلتقي الشعر والأسطورة في إضفاءها على الزمن مزية خاصة تجعل الماضي مستقبلاً دائماً، وقابلاً لأن يكون حاضراً في جميع الأوقات. ومن هذه الوجهة فإن الفنان الكبير - كما يقول «إلياد» - يبعد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ. وهو بهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي. إن الرؤية الشعرية التي تعتمد على عصر الأسطورة تتمزق في الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلاً لا يمت بأي صلة إلى العصر المعاصر المألوف؛ وبهذا تعمل على أن تعيش «الفانتازيا» في الواقع نفسه فتكفل لها الدورة الحياتية، وتكون عالماً جديداً ترقى في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية. وتعود طبيعة هذه الرؤية إلى جهده الشخصي للفرد الذي يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الواضحة للتعبير عن كشف الواقع الذي تلقاه حواسه. على نحو يمد وثير الصلة بالمعرفة التلقيفية والقلق الميتافيزيقي معاً.

وفي قصيدتي (ملوكات الملك عجيب بن الحبيب) و (من ملوكات الصوري بشر الحافي) يستمد الشاعر عصامي الأسطورة والتراث الشعبي للحديث عن بعض شواغله ومهمته الفكرية. ويلجأ إلى (القناع) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية. والدافع إلى استعارة الأسطورة في الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر. ونقل التجربة من مستواه الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو - بالأحرى - حفر القصيدة في التاريخ.

والملك (عجيب بن الحبيب) شخصية فولكلورية ورد ذكرها في إحدى قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث نشهده صعلوكاً خرج عن ملكه إذ أدركه السأم فطرح إلى السفير للفرجة في البلاد والتعريف على الناس. وقد حاول الشاعر أن يصف حال (عجيب بن الحبيب) هذا قبل رحلته التي حولته أهرامها من ملك إلى صعلوك. إذ بدأ في بلاط ملكي ملئ بالتخليط في كل شيء، التخليط من الأسباب، إذ لا تصح نسبة الولد إلى أبيه، والتخليط في الأفكار، إذ يزدحم بالفلسفة والحقيقة، ثم هو ذا يشهد بالشر ويفترقه. فلا يكاد يجد له طمعا. إن هذا البلاط هو صورة للكون، وليس للملك الأب المبتلى الصورة لقيادة القوى العليا على المجتمع. وها هي قوى القوى العليا تسلم الروح تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة، بقدر من

كي يفقاً عين الإنسان الصلح  
ويوس دماغ الإنسان الأفي .  
واهتر السوق بظفوات الإنسان الفهد  
قد جاء ليقر بطن الإنسان الكلب  
ومعش نخاع الإنسان الصلح

ويتنمذ الشاعر في هاتين القصيدتين على أكثر أشكال المرحبة  
السياقية تعقيداً، حيث تتألف القصيدة من عدة حركات، وهذه  
الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث في إطار زمانه  
ومكانه الخاصين بتيلور من خلاله هذا التفاعل الحي بين أطراف  
الصراع المختلفة. وقد تلقى الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد  
كبير.

وتلمع كثير من المفاعلات الدرامية، كالحوار، والتقاطع،  
والمزج، وتعدد الأصوات، دوراً وظيفياً متميزاً، يساعد على تأني  
الرؤية الدرامية العامة ويلوحتها في القصيدة، والإصول بها إلى ذروة  
التكثيف الشعري وفاعلية الأداء.

ومما اختلفنا حول الرؤى والدلالات التي تطرحها قصائده هذا  
الديوان فسوف يظل صلاح عبد الصبور في وثيقته الخزنية (أحلام  
الفاوس القديم) شاهداً على عصره بكل ما يوجب به من التخليط  
والمشوائية والزيف. وسوف تظل قصائده الديوان شهادة إدانة هذا العصر  
وإنسان هذا العصر على السواء.

#### مراجع البحث

- (١) صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر، بيروت ١٩٦٩، ص ١١٩.
- (٢) د. صلاح فضل، نظرية النائية في النقد الأدبي، مكتبة الانطولوجية المصرية، ١٩٨٠، ص ٩٩٣.
- (٣) انظر تعريف صلاح فضل لما سماه ظاهرة (التدويم)، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة  
فصول، يوليو ١٩٨١، ص ٢١١ وما بعدها.
- (٤) انظر ترجمة محمد عبد الله الشافعي لهذه القصيدة عن الإنجليزية، تحت الشعر، العدد  
الطبع، سبتمبر ١٩٦٤، ص ٨٤ - ٨٦.
- (٥) محمد عبد الله الشافعي، أحرار الفارس - مجلة الشعر، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤،  
ص ٨٦.
- (٦) د. عبد الرحمن نزيب، أصوات الله - الطبعة الثانية ١٩٦٨، مطبعة الكيلان، ص  
١٤٨ - ١٤٩، ينصرف شعر.
- (٧) صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر، بيروت ١٩٦٩، ص ٩٩.
- (٨) د. صلاح فضل، منجز الرقائبة في الإبداع الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب  
١٩٧٨، ص ٣١٢.
- (٩) المصدر السابق، ص ٣٠٩، ص ٣١١.
- (١٠) صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر، بيروت ١٩٦٩، ص ١٠١.
- (١١) المصدر السابق، ص ١٠١.
- (١٢) المصدر السابق، ص ١٠٢.
- (١٣) المصدر السابق، ص ١٠٢.
- (١٤) د. محمد مصطفى مدارة، الزعرة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ستة فصول، بيروت  
١٩٨١، ص ١١٤.

الفسطة وقليل من الحيرة. وتبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة.  
إنه يبحث عنها في الجنس وفي المخدر وفي الحلم. ثم يجد أن الحقيقة  
الوحيدة القاسية في النهاية هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط اليلوان في  
الشبكة:

ياخداحم القصر... ويأحرار... ويأجناد  
.. ريا ضباط... وباقاد  
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة  
كي يسقط فيها ملككم المتلى..

سقط الملك المتلى جنب سريره

والشاعر يستخدم الحلم عنصراً شعرياً في القصيدة، حيث تتبع  
الصور فيه نهجا من التداخي للفظي والمعنوي معاً. وهذا المنهج نفسه هو  
الذي نجده في بعض الأحلام التي حكاها لنا فرويد في كتابه الكبير  
(تفسير الأحلام) فحين يرى الملك عجيب بن الحبيب نجم الدب  
القطبي، يذكر حيوان الدب، ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول  
إلى صورة حيوان الدب، ثم يظهر حيوان الدب نحوه ليأكله أو يعلقه بين  
فكيه. إن خوف السقوط مائل دائماً في ذهن الملك المخلوع القلب. وفي  
قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الحافي) يستخرج الشاعر التيمة من  
القصة التاريخية ويعيد عرضها على تجربته الخاصة، بغية إكساب هذه  
التجربة بعدها الموضوعي.

ويعترف صلاح عبد الصبور بأن هذه القصيدة قد استعدها سطر  
واحد ورد ذكره في أحد كتب الطبقات، وربما ذكرنا هذا السطر بقولة  
سازرور المشهورة «الأخرون هم الحبيب»، مما يوحي أن لكانتا التجربة  
الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة، حيث تجمل كلتاها  
تجربة فردية خاصة، تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية، وإن اختلفت  
وسيلة الصوفي عن وسيلة الوجودي في ذلك. فالصوفي يسعى إلى نيل  
الحرية الحقيقية عن طريق (نفي الذات) والافتقار عن أسباب الحياة.  
والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كامل للشعور  
بالأنا، يعكس التجربة الوجودية.

والرؤية الصوفية في قصيدة (مذكرات بشر الحافي) تهدف إلى  
دمج الإنسان والوجود بالقيم والتحمل. والسوق في مذكرات (بشر  
الحافي) هي كالبلاط الملكي في مذكراته (الملك عجيب بن  
الحبيب)، تمثل صورة مريضة للكون، تقوم على العناد والزيف:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ  
كان الإنسان الألفي يجهل أن يلف  
على الإنسان الكوكبي  
شئ من بينها الإنسان الصلح  
عجياً...

زور الإنسان الكوكبي في تلك الإنسان  
الصلح  
نزل السوق الإنسان الكلب

# الإنحياز في الذاكرة

## وصيرة شاعر كبير

محمد بدوي □

١ - ١

يتيح ديوان «الإبحار في الذاكرة» للناطر فيه - باعتباره آخر ديوانين صلاح عبد الصبور - فرصة تأمل في صيرورة شاعر كبير، راد مع رفاق له طريقاً صعباً - ملأى بالخطر والأشواق والمزلق، متحملاً فيها الكثير الكثير من العناء والعت. ولقد أفاء الشعر على عبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب وامق. على نحو جعل الشاعر يرى كل شيء بدءاً إلا مولاه الشعر، الذي سلم له من كل سعيه الخاسر. ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصور ديوانه «الإبحار في الذاكرة». وأصبحت بنية شعره في انتظار من يدرسها ويعددها، متوسلاً لذلك بأدوات البحث العلمي التي تتيحها إنجازات النقد الطليعي الحديث، والتي ترى في شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة. التي تسلم نفسها لأدوات الناقد باعتبارها دليلاً بالغ التعقيد. هذا الدليل المعقد صعب المسالك لا يمنع نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الخيمية التي تستغل النص، وتتوسل بإنجازات علم اللغة الحديث في الكشف عن القوانين الداعلية له، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة<sup>(١)</sup> في طبقات النص، والمجاوبة مع كليات القول الشعري.

إجمال القصة، تجريدات.. وسوف تعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً. وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى قسمين حركات، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان. وهذه الحركات هي:

الحركة الأولى: قصيدة «إلى أول جندي رفع العلم في سيناء»<sup>٢</sup> إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء، علاقة الشاعر / الوطن.

الحركة الثانية: قصيدة «الشعر والرماد»<sup>٣</sup> علاقة الشاعر / الشعر.

الحركة الثالثة: قصيدة «حوار»<sup>٤</sup> علاقة الشاعر / المدينة.

الحركة الرابعة: قصيدة «شلمات من حكاية متكررة وحزينة»<sup>٥</sup> علاقة الشاعر / المرأة.

الحركة الخامسة: قصيدة «الموت بينها»<sup>٦</sup> علاقة الشاعر / الله.

الحركة السادسة: قصيدة «انتساب، الخبر، الإبحار في الذاكرة»<sup>٧</sup> تكرارية، ليلية، تجريدات، علاقة الشاعر / الآخرين.

ومن الواضح أن الخبر هو الشاعر، وكأنه يركز دائرة تفحص المناهج الإبحري مجرد علامات تدور في فلكها.

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر ديوانين الشاعر، أن نقرر - بادئ ذي بدء - أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التي تكون نصاً كبيراً أي بنية، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر الشاعر، منذ أن أصدر ديوانه الأول «الناس في بلاد»<sup>٨</sup>. فالاختلاف بين «الناس في بلاد»<sup>٩</sup> و«الإبحار في الذاكرة»<sup>١٠</sup>، اختلاف دال على تحولات بنية واحدة، لا على اختلاف بنيوي. ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكون بنية دالة، تحتوي على نسق من القول، بغض إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن «الوحدنة والصراع»<sup>١١</sup> معا. ولا يمكن درسها بعيداً عن جلجلا الداخلي.

١ - ٢

يمتد الديوان، الصادر في عام ١٩٧٩ عن دار الوطن العربي في بيروت، على قصائد كتبت بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٨. وهي قصائد تتفاوت في طوعاً وفي أهميتها، وتضم سمات شعر صلاح عبد الصبور المتفاعل مع نفسه وحركة وطنه وتغيرات مجتمعه. وهذه القصائد هي: إلى أول جندي رفع العلم في سيناء، إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء، الشعر والرماد، انتساب، حوار، الخبر، الموت بينها، الإبحار في الذاكرة، تكرارية، ليلية، شلمات من حكاية متكررة وحزينة.

تجاوز هذه القراءة أن تعرف على بنية هذا الديوان في سياق شعر الشاعر. وهي لذلك تمجد في الربط بين العناصر التكوينية التي يضمها الديوان وخصائص القول الشعري، مع التسليم بأن درس «رؤية العالم» لدى شاعر معطاء كصلاح عبد الصبور يتطلب، أول ما يتطلب - استقراءً تجريبياً صبوراً وطويلاً لظواهره الجمالية وخصائصه البنائية، مع الكشف عن العلاقة الجدلية بين القول وكيفية. وهي لذلك تعنى الفهم الغامض للشعر والمرسح الشعري والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح عبد الصبور. إن الكشف عن «رؤية العالم» - فيما أرى - مغامرة صعبة، لكنها محسوبة؛ وهي تعنى شكلاً راقياً من أشكال التحليل الأدبي؛ إذ هي تتوسل من خلال علاقات النص إلى «الموقف من العالم»، دون أن تعبر تحوم النقد الأدبي إلى مجالات التحليل السوسيولوجي. وهي حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع والاقتصاد السياسي والتاريخ، تجد نفسها، ومنها التلذذ، في منطقة علم اجتماع الأدب. ومن المألوف أن الأبحاث السوسيولوجية، والسياسية والاقتصادية في بلادنا مازالت تتمتع، قائمة بنتائج عامة - بما يجعل مهمة عالم اجتماع الأدب جد عسيرة.

ومن المهم أن أؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تقدم بعض تخطيطات أولى لدرس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعج لنفسها أكثر من ذلك.

لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة. ولا يعني هذا أن الشاعر يكرر نفسه، بقدر ما يعني أن رؤيته قد اكتملت وأصبحت محددة القوام، بدءاً من أصدره حديثاً كبيراً من الدواوين والمسرديات وكتب الدراسات والمواظرة، فقد استطاعت هذه الإصدارات أن تقدمها صانعا لرؤية تتميز بالأصالة والجدة؛ رؤية كونتها تجربة عريضة تمتد، متأسكة وذات حضور قوي في شعرنا الحديث. وفي رأيه أنولوج إلى درس هذه الرؤية ينبغي أن يتم من خلال باب رئيس هو «ذات الشاعر». قد تعدد الدلائل وقد يختلف الدارسون في كيفية اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور، إلا أن تعدد الدلائل أو اختلافها يفرد في النهاية إلى الذات؛ ذات الشاعر المتميزة عن ذات الآخرين، التي ترى العالم رؤية أصيلة لا تتصد على معطيات العالم الخارجى كما هي في تجسدها الخيالي، بل على ما تصوره هي من صياغة جديدة. هذه الصياغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع، وتبكر قانونها الخاص، مبتعدة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلي. بيد أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعنى إلا أنها «واقع مختلف». وقد يكون مضاداً. ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع في شكله الغفل للتبديد هو - على التحديد - موقفه منه وشاهد عليه.

ولا تبدو هذه الذات Subject<sup>(١)</sup> - رغم تجزئها - قافرة فوق معوقات الواقع، كي لا تبدو متسرلة يتمثل كونها - يضعها في مستوى ذات الله الخالقة؛ إن هي إلا ذات إنسان مهزوم - جئنا

الأصابع، مغادر بلغة ميتافيزيقية، وهي لذلك نجيا في زمن مكر:

الليل الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام، وعطورات الأقدام...

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكن في اغترابه عن نفسه وعن الله وعن الآخرين. وفي قصيدة «الموت بينها» من هذا الديوان، ما يعضنا وجها لوجه مع هذا الاغتراب<sup>(٢)</sup>:

نضمتا قصيدة «الموت بينها»: مباشرة في عالم الأسطورة بكل ما فيه من غنى وثرارة وتراكم، وعلى وجه التحديد في أسطورة شهيرة، هي أسطورة الرقص لمشية الخالق التي استلهمتها قصائد ضخمه من قبل في القردوس المقدس للميتون حتى العقاد وأمل ذلك في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء الخيام». ونحن - في قصيدة الموت بينها - نستعج إلى صوتين - أولها هو صوت الله، وتسميه القصيدة «صوت عظيم»؛ وثانيها هو صوت آدم الإنسان، وتسميه القصيدة «صوت واهن». ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية ضدية تتبدى - أول ما تتبدى - في الصفتين اللتين ألحقتها القصيدة بالصوتين: عظيم / واهن، بادئة بهذه الآية لقرآنية:

والصحي

والليل إذا سجي

ما ودّعك ربك وما قلى

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى

فيرد «الصوت الواهن» مثالا:

أين

أين عطائي يارب الكون

هأنذا أتأمر بين البابين

هأنذا أسقط في المابين

قربت، فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسميم

وأنت الرمان على الكفة:

ثم منعت

أي أننا أمام «رجل يوحى إليه» يسمع صوتاً عبقياً مقدساً، يشم قسماً مقدساً بلحظتين مختلفتين؛ هما الصحي والليل، مؤكداً «لعبده» أنه لم يودعه، وأعدا إياه بالطعام. وهذا الرجل، الذي يسمع صوت الله القدس، متميز بين القرب والبعد، والعطاء والمنع، وهو رجل عبد. أعنى أن العلاقة بينه وبين الله هي علاقة عبد بخالقه، بما يشي بجو التصورات الإنشائية، حيث الله قوة مفارقة ليس كمثلهما شيء، على التقيض من الرؤية المسيحية التي تجعل العلاقة علاقة أب / ابن. على

أو في جحر النورية وشق الإيما

أحيا لا أحيا

لكني أنثر أشلاق كل صباح

وأجمعها كل مساء

أحسها... أحسها - أحمد فطحي الصفراء

(أن أبقي حياً حتى اليوم)

حتى ينقذ برأسي اليوم

أو الإلهام

لقد هجر الله عبده ، وتخلت عنه شمس عبوته . تاركة إياديه في الظل ، يحيا حياة مفرغة من المني الحق للحياة ، متوسلة بفطنة صفراء ، متخفية في النورية والإيما ، فيحدث الشرخ الداخلي ، وينقسم الإنسان على نفسه :

ماذا تبغى .. يا رياه ؟

هل تبغى أن أدعو الشر بإسمه

هل تبغى أن أدعو القهر بإسمه

هل تبغى أن أدعو بالأسماء الظلم ، وتخلق

القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والظفر

الروحي ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،

والصلب ، ولبرير القسوة ، والإسلاف العقل

وزيف الكلمات ، وتلقيق الألباء ...

...

لقد رفض آدم «صالح عبد الصبور» أمره ، إذ في إنفاذه مجابية صعبة وخطرة مع العناصر التي صنعت القهر والظلم وتخلق القرة والطغيان وغيرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته .

وأخرج منها فلانك رجيم

أخرج منها فلانك رجيم ،

فبرد «الصوت الواهن» :

دفنني ، دفنني

زمليني ... زمليني

وعطيني بين خيلك وضميني فلا يبعد ...

الصوت الإلهي طريقاً لصاعبي وعيوني . .

لقد شوهت العلاقة المقدسة ، وأخرج آدم من الجنة وجيئاً ملعوناً ، وليس له من مهرب سوى أتناه - الأرض ، يمدد في صدرها ملجأ يلوذ به من الصوت الإلهي الذي يطارد .

وحين يلحق بملاقاة الله - «إنسان كل هذا القدر من التشويه» يمضي الإنسان في الأرض متقسماً على نفسه ، وحيداً متفكراً بأحواله ، يلقيه ضميره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يهيم للموج بأفانين القصص المتحولة ، أو يقدم نفسه لأشجار العابات قطياً ، وإصصاً عاصفاً ، واقتداراً ، يبد أنه يتشعر ، إذ «يهبط ظله في ظلي» ، أن تناب التؤد البيضاء تقتر بتسمية في سفيرة ، وأن أشجار العابات والجبل التوحد يتحدثان عن سوء أحواله ، فيصرخ :

أن هذا العبد متميز ، إذ يتلقى وحياً من الله عن طريق وسيط ، عن طريق ملاك مقاده ذهبي - يوافيه في أعقاب الليل المسحور ، وفي ألم كاللغة يترعه من بين نداهي «دار الندوة» ، يرفعه متبوكاً شتيت الروح . ثم ينس به حتى يلقى في بطن النار .

وكما أننا في قراءة هذه القصيدة ، انصرفت لنا الصورة وريداً رويداً ، فنحن مع وسيط من الله يحى في هيئة ملاك ذي مقار ذهبي ، إلى عبد يقش «دار الندوة» فأخذه من بين النداهي ويلقيه في «الغار» . وتتضح سمات العلاقة بينها عندما نقول لنا القصيدة إن العبد بطول مكونه مرتعداً ، متخيلاً أنه «نسي منسى» . ثم تسحقه الوطأة التورانية ، فيجعلها سرّاً عتوماً بين القليلين :

ثم يتحدث الصوت العظيم :

وعلم آدم الأسماء كلها

ثم عرضهم على الملائكة ،

فقال :

أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين

قالوا :

سبحانك ، لا علم لنا إلا ما علمتنا

إلك أنت العزيز الحكيم

قال :

يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...

وهذه الآيات التي نقلها القصيدة من سورة البقرة ، تتحرك في سياق آخر مختلف ، فقد نقل آدم أمر ربه وأخير الملائكة . وفي معرفة آدم للأسماء ما يؤكد أن الله يحيط بكل شيء : «فلا أنبأهم بأسمائهم» ، قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض ، وأعلم ما تبشرون وما كنتم تكتمون - ٣٣ سورة البقرة - لكن القصيدة تغف عند عبارة (يا آدم أنبئهم بأسمائهم) لكي تصنع آدم في صورة أخرى مخالفة لما جاء في السورة القرآنية : ففي القرآن قام آدم بما طلبه منه خالقه ، فكانت معرفته بالأسماء إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم (وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا ، إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) - ٣٤ / البقرة - وفي القصيدة يرفض «الصوت الواهن» أمر ربه وقضاً بهذا :

لا . لا .

لا أنجز يا رياه

وكيف أبهى كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر ربه إيابة وكبراً كإبليس (٤) ، وإنما يرفضه لأن علاقته بربه قد فقدت ما كان لها من قداسة بسبب نكوص الإنسان عن دوره ، في العاجبة الصرخة .

.. فلما منذ زمان ، مذ هجرني شمس عيونك .

وألقت الظل الرواق

اغنى أحياناً تحت جدار التشية

آه ضقت بحالى . بأكاذيب ضقت  
لو يلتف على عنق أحد الحليان  
حبلى الضحك  
أو حبلى الصمت

[قصيدة الخبز ص ٥٠]

٢ - ٤

ولو كانت سوداء كابية . تنضج المرارة والحزن . وتفيض بالغنى  
والإحباط . وهو اختيار أداة تواصله مع الآخر ، الأداة التى تحتضن القدرة  
على صوغ شهرته لإصلاح العالم الذى لا يعجبه .

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذى يقر إليه الشاعر ، لالأدب به من  
جهامة الواقع ، فإن ثمة سببا موصولا بين الشعر والحب . وبمعنى آخر  
نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحلب . وفى فرحة الحب يتقدم  
الشعر ، فيضحي شكوى الحبيب وفرسه التى تعبر به إلى الحزن والفرح  
مما ، أى يضحي معبرا تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهو به  
وأشوقه حين كان غياب الحب يعنى حضور الرماد .

وفى الحب يسود المناخ الصوق . وتقترن الحبيبة بالطمس ، ويقترن  
الكشف بالإخلاص والحضور ، فإذا بالعاشق يبتف : ربى ... ما هذا  
التور . ويسبق الحب عادة طقوسا تشبه الطقوس الدينية ، يبتلى فيها  
العاشق مترجعا بالدعاء إلى أشياء العالم :

يا ليل ... يا ليل ... يا عين  
فاورنى أنيا الغيات القضية  
يا نجم الليل !

يا نجم الليل ، اسبح ظهري بأشعث البلورية  
حتى أبدو مصقولا فى آخر هذا الليل  
حين تلامسى إصبعها الوردية

ويقدر ما يعمل حديث الشاعر لليل من ظلال ، تومئ إلى  
التواصل مع المجد ، فإن هذا الحديث يشى باغترابه الذى يصل إلى حد  
تشويه ، إذ تدهسه الأقدام والأفكار الحمجية ، ويصبح الحب هنا  
تواصل إنسانى ، بعيد له نصارته . على أن هذا الحب ينطوى على تضاد  
جلي : إذ العاشق يرواجه الفرح ، وهو يستشر الحزن والوحدة ، أو على  
حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينك ، وحيدا حزينا أواجه  
كفك .. وحيدا حزينا أواجه فرحة حبك ..) . إن الحب يعمل جرفوة  
هلاكة ، إذ أنه - شأنه شأن كل شئ إنسانى - نحوته علاقات وشروط ،  
لا يستطيع الانفلات من إفسارها ، وهو إذ يجهل لتجاوز هذه الملائكة  
فإنه يخوض معركة دينية . تنتهى دوما بأن يعمل سمات الملائكة التى  
أحاطه ، وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بإمكاناته  
الجينية ، وطبيعة الظروف التى جمعتها معا . فى ديوان سابق كان الشاعر  
يرجع إغناخ الحب إلى الزمان ، أى العصر ، وطبيعة التى جعلت الحب  
يخضع بالظلمات ، لكن ترى أيطعم الشاعر إلى شكل أرق للحب ؟  
يتجاوز به هذا اللون من الحب العصرى ، أم أنه يمين إلى شكل أنف  
عختلف ، يكون فيه الحب نظرة ، قابضة ، فسلما ، فكلما فورا  
فلقاء ؟ لا يقدم ديوان الإيمار فى الذكورة إجابات عن هذه الأسئلة : إذ  
الشاعر قد طرحها فى وقت سابق ، كان فيه اليمارنى أوفى إيمان القرية فم  
الحب ، وشجاعة قلبه مرفوعة ، أما فى هذا الديوان فهو يعصب على  
الحب المجهض ، وكان الطيبين أن يجهض الحب . ويجوز فى قصيدة  
صغيرة بعنوان «إجمال القصة» :

٢ - ٣

كيف تكون الملائكة - فى هذه الوضعية - مع العالم ، المعينة .  
الشعر ؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيدا عملا بخلية  
عصبية . فاقدا القدرة على الفعل . ومن ثم تبدلوا الملائكة قائمة سوداء  
مُخيلة . ترفضه وتوصد أبوابها إلى وجه الأغراب . إنها بالنسبة إليه  
مسرح فعله المفرغ من الإنسانية ، مسرح يقهره ويشبهه ، فيضحي بعض  
قطعة من قطع المشهد فى عروضها اليومية : (٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق  
محدوديا أدت أن أفنى  
أخلعت شكل حجره  
لليلة ، ليستريح ظهره لظفهرها مسافر مرهق  
وليلة ليترك الحاروب الزهو فى مدى الأفق  
على عطاشى المكروه  
رأبته المنتصره

إن أشكالا من القهر تجابه الإنسان ، منها أن حمارا يعمل من عظامه  
شيئا يفرس فيه راية انتصاره . لقد تشبأ الإنسان فهو سلوب الإزادة .  
مطلوب اليد عن عمل أى شئ يحقق به ذاته الإنسانية . وما هو ذا يندو  
مرة شجرة ، ومرة مرأة ، ومرة مقعدا ، أو مصعدا ، أو مكبرا للصوت .  
وهى ظلال تتجارب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض  
الفلاسفة الحديثين ، بمن يرون فى العصر ترجعا عن قيم إنسانية أبهجتها  
سيادة الآلة وتضخم مؤسسات الرقابة . (٦)

فى هذا الإطار يبدو الزمن شيئا يشعوا بهيا ، يتلع الزمان والمزمار .  
ويبدو الانفلات منه شيئا يقرب من المستحيل . وليس أمام الإنسان  
سوى الحب الذى لا يفلت من يد الزمن الرهيبة ، بزم أنه الملائكة الوحيد  
الذى يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشئ الوحيد الذى يخلق للشاعر  
بعضا من عزاء من جناف العصر واغتراب الإنسان ، فيه يتواصل الشاعر  
مع الآخر عبر لغة مشتركة ، وبه يمنح الإنسان للإنسان شيئا من جسمه ،  
إنه فعالية مركزية للشاعر ، صوته وظله فى ركاب الأيام المتشابهة المعنى ،  
القضاة الأسماء ، ولتذكر أن الشاعر يقول عن شعره فى ديوان «أقول  
لكم» : (٧)

لم يسلم لي من سعي الحاسر إلا الشعر  
كليات الشعر  
عاشت لتهدئني  
لأثر إليها من صخب الأيام المقتنى .

وإذن فالشعر ملاذه من صخب الأيام ، يقر إليه حين تدهمه أشياء  
العالم القاسية . وهو الشئ الذى يستطيع بواسطته أن يحيى تذكاراته حتى



وغيرها...

لا تسألني ماذا يحدث للأشياء

إذ تصدع

أو للأصداغ

إذ تهرى في الصمت المفزع

إن حسب - وبك كان ملاد الجهرم في شعر صلاح عبد الصبور - لا يستطيع - يستمد أمم ربح العصر المدمر - فيحسر ماؤه ولا يبقى لآلال به سوى ابتعاث الذكرى ومعاناة الإبحار في الذاكرة - حيث يحاصر المبحر بالعقبان - والصوت الأمر له - أن يقدم قربانه للمبحر الغاضب - فلا يجد متاعاً من العودة - مرتدياً أردية الحكمة : «لا تبحر في ذاكرتك قط» .

### ٣ - ٢

وفيما نرى حب ديوان «الإبحار في الذاكرة» هو أكثر دواوين الشاعر عتاتية - وأثراها الصفا بداته - ولا يعني هذا أن الصلة مثبتة بين الديوان الأخير والدواوين السابقة عليه - وإنما يعني أن الشاعر قد انقصر فيه على عدد محدود من الوسائل التي ابتدعها أو استعارها - وهذا الانقصار مرتبط بالحركة الأخيرة من تحولات البنية الشعرية لديه - إذ يمكن القول : إن النص الشعري في هذا الديوان يميل إلى سيادة القصيدة الغنائية - وهو يقدم هذا الميل بعيد عن الوسائل التشكيلية التي تمثل أحد مستويات البنية المتركبة المتناخطة - التي تألفت ووصلت إلى ذروتها في الحركة الثانية من تحولات البنية الشعرية - في دواوين أحلام الفارس القديم وشجر الليل وتأملات في زمن جرنج - وفي مسرحياته الشعرية جذيعها .

وإذ نحاول الشاعر أن يجارس وحده في الحب والشعر - لا يبق له إلا مشاعره تجاه الوطن<sup>(٨)</sup> (الذي يبتلى في هذا الديوان - علاقة رومانسية غائبة) - التي تقف عند الحب العاجز الشجي - إذ ذلك لا يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلج منه للشعب المظلم الأماني - هو باب الله :

يارب | يارب !

أسقيني حتى إذا ما مشيت

كأنك في موطن إسراري

أؤمن الصمت - وهذا أنا

أفصح بحقوقاً بأسراري

وهكذا ينتهي «الإبحار في الذاكرة» لتنتقل الدائرة - ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات - تبدأ بالفرار من الله لتنتقل بالعودة إليه .

### ٣ - ١

يتخلل صلاح عبد الصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التي أتقنها في دواوينه السابقة - مكتفياً بعدد محدود منها - مما لبث نجاحه وذاع واشتهر - على أن كثيراً من الوسائل التي تخلل عنها - تمثل - في نظري - أنفصاح وسائله التي عركها وطوعها لرؤيته - ويمكن أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالتغاضي - وهي التي استخدمها الشاعر من قبل في عدد من قصائده الملوية - «كللك عجبين بن الحصب» و«مذكرات الصوفى بشر الخافي» في «أحلام الفارس القديم» - وبعض أهالي المسرحية الأخرى - وكللك نخل الشاعر عن القصيدة ذات الأصوات المتعددة - وهي التي نغم أكثر من صوتين - وكان قد بدأها في «الناس في بلادى» في قصيدة «رحلة في الليل» - ووصل بها إلى قمتها في قصيدة «الظل والصليب» من ديوانه «أقول لكم» - وهناك وسيلة أخرى كانت قد نضجت في قصيدة «للمرأة والشمس» من ديوان «تأملات في زمن جرنج» - وأغنى بها المفارقة التي تتكلى على التوازي بين الشمس والمرأة - إذ تتوازي حركة المرأة مع حركة الشمس في أسلوب رمزي يبرز أقول امرأة وحيدة عجوز .

### ٣ - ٣

ولما كان الشاعر يتخذ الشعر فعالية قضية بإيجازه ملأه له أمين صخب الأيام المضني - ولما كان الشعر يرتبط بمحاولة التواصل مع الآخرين فقد كثرت أداة النداء التي يحدث التواصل عبرها - ويتم بها اتحاد القصيدة بينها :

لا تبحر عكس الأفكار  
واسقط مختاراً في التكرار

وصيفة « تراك » ترى « وإن كانت تنبئ عن محاولة للتواصل مع الآخر » تعطي مذاقاً استقصائياً - إن جاز التعبير - والاستقصاء مرتبط بالتزغل في الذات ، وتشهى الاستبطان ؛ وهو يقترن بالصيغة الاستفهامية اقتراناً واضحاً :

تري ارجعت شفاك  
عندما أحسست علم الرمل والخصباء

بطعم الدمع مبلولاً  
وماذا استطعت شفاك عند القبلة الأولى  
وماذا كنت للرمل الذي لول في عديك أو كليك  
حين انتهت تمسحاً وتقيلاً

على أن غلبة الصيغ الأسلوبية المنبئة عن حضور الذات ، لا يعني أن الديوان يقطع الصلة بوسائل مغايرة برزت في دواوين سابقة ، كالقصيدة الحوارية ، واستلهاج التراث ، بدءاً من البنية اللغوية حتى المستوى الأسطوري ؛ فقد تجاوبت هذه الوسائل مع البنية الموعلة في الذات ، وشاركت في تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوب بين الوسيلة الجالية وبينه القول الشعري حتمي . وهذا ما يفسر تخطي الشاعر عن كثير من أنفج وسائله وأكثرها فمالية .

٤ - ٣

إلى هنا - أصل إلى نهاية هذه المحاولة - التي حاولت أن تتحرك في إطار شعر صلاح عبد الصبور ، محظلة في المقام الأول بدرس بنية آخر دواوينه « الإبحار في الذاكرة » . على أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها أكثر من تقديم نقاط لرؤية العالم ، تلك الرؤية التي تتمس بالتركيب والتعقيد وتتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين نسقها في صفحات قليلة عملاً صعباً محاطاً بالخطر .

وفي رأئي أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات . وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الناقد يجد نفسه مضطراً إلى إشارة عرضية ، ليستفي للقارئ الربط بين الديوان - موضوع الحديث - وبقية الدواوين .

على أن تبين تراكب النسق وتداخل علاقاته ، يقتضى - أول ما يقتضى - المكوث طويلاً لدى الخصائص الأسلوبية للنص وكيفية تجاوبها مع بنائه على المستويات كافة وفي هذا الصدد اكتفيت بأن أتأمل مدح تبيد « الذات » في حقول الدلالة والفضاء الشعري ، دون أن أستطيرها فأحدث عن « جاليات النص الأدبي » في شعر صلاح عبد الصبور .<sup>(١١)</sup>

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور بعد ذلك كله - ينتظر مخاطراته البهول إليه « ومحاولة اكتشاف أسرار هذا البناء الشامخ الذي أسهم في تشكيل وعينا بواقفنا وتراثنا » - محققاً حسنة شعرية جديدة .<sup>(١٢)</sup> وما الصفحات التي كتبت ، سوى طرقات أولى وحشية على باب هذا البناء .

ها أنت تعود إلى  
أب . صوفي الشارد زماً في صحراء الصمت الجرداء  
با ظلي الضالع في ليل الأهمار السوداء  
يا شعري الثالثة في نثر الأيام المشابهة الخفي  
الشائعة الأسماء .

وأداة النداء - هنا - أداة بناء ضالّة ، فهي ترتبط بمنادى - غالباً ما يكون الآخر - فتضخ المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت ، ظل / ليل ، شعر / نثر ، مع ملاحظة أن « أنا المتضمنة في السياق تستدعي أن تلحق بآه الإضافة بما هو خاص بها ، فتؤكد الأنا وتبرز الذات :

صوفي .

ظلي .

شعري .

ومن المهم أن تربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل الترح ؛ لأننا سنجدتها مستعارة من أدوات التشكيل الجمالي القولكلوري ، في الموال بمثابة :<sup>(١٣)</sup>

ياليل .. ياليل .. ياليل  
حجرا مسنونا مفصودا كنت  
ولنا حسن العترة

حسن السم  
عبرت في آلاف الأقدام المهيبة  
أقدام الأفكار المهيبة  
فناكلت وفتوت

ياليل .. ياليل .. ياليل  
داووبي أيتها الهيات الفضية  
برحيق الأنداء الفجيرة

يا نجم الليل  
يا نجم الليل ، اصبح ظهري بأشعثك البازية  
حتى أبعد مصقولاً في آخر هذا الليل  
حين لأمسى أصبحها الوردية

فعلى الرغم من اغتراب الشاعر وشعوره بالأنهك والتآكل ، يتحدث إلى الليل في سياق ابتئالي ، وكأنه يدرك أن الليل صديق الفراء والتجسين والشاقي . وهو يتجاوز تشوّهه وتآكله فيتأهب للقائه المهيبة ، حرصاً على أن يبدو مصقولاً في عينها .

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة « تراك » ترى « التي تتكرر في القصيدتين الأولىين من الديوان . والقصيدتان رسالتان من الشاعر إلى مقاتلين مصريين لا يعرفها على مستوى العلاقة الشخصية ، فتجئ صيغة « تراك » ترى « لتعظم الحاجز المائل بفعل العلاقة المقتضدة ، ومن خلالها يتمكن الشاعر من الاتكاء على رمزية المقاتلين ، معوضاً عدم تجسدهما المعيني .

- (٩) «تقول لكم» ص ٢٨. الطبعة الرابعة. دار الشروق. القاهرة ١٩٨٦. ومن المفيد أن يقارن التباري ما انتشر هناك عن الشعر بقصيدة «الشعر ورماد» في «الإبحار في المذاكرة» ص ٢٠. دار الوطن العربي بيروت سنة ١٩٧٩. وأن يقارن بين الشعر في العصورية والكليات الثرية وبشكل خاص ص ٣٣ من كتاب «ديالتي في الشعر» دار القراء بيروت - بدون تاريخ.
- (٨) قارن القصصتين الأولى: «إلى أول جندي وج العلم» و«إلى أول مقاتل قبل تهاب سياه» من «الإبحار في المذاكرة» يقصده: «شقي زهران» «هناك في ملهم» «مرجع أبدا» «إلى جندي غاص» من «الناس في بلادي».
- (٩) والذين الذي مرّ دلالته عند الشاعر. تأمل - مثلا - ما يقول في «القصوى بشر لحاق» من ديوان «أحلام القارس القديم» ص ٦٦. الطبعة الرابعة. دار الشروق.
- الإنسان الإنسان عبر  
من أعوام  
ومضى لم يره بشر  
حجر الحصى ونام  
وتعطي بالآلام....
- (١٠) ليست هذه أول مرة يستعير فيها صلاح عبد الصبور إحدى أدوات التشكيل البولكلوري. فقد فعل ذلك من قبل في «شقي زهران»:
- كان يا ما كان أن زلت زهران جميلة  
كان يا ما كان أن أحب زهران غلاما .. وعلاما  
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة  
والصبيبة ذات الأسفل البولكلوري. هنا جيد واضحة، وهي مستعارة من الملكية الشعبية. ولك أنأمر أجد القنادر الكبار إليها - وألفه لويس حوشر - في كتاب «أذكر عتونه».
- (١١) من أهم الكتب التي تعرضت لشعر صلاح عبد الصبور على مستوى الدرس الجامعي الكتب التالية:
- «الشعر العربي المعاصر» قضايه ونظائره المية - عز الدين اسماعيل الطبعة الثالثة دار الفكر العربي القاهرة / ١٩٨٠.
- «قضايه الشعر المعاصر» تاركة للكتابة. دار العلم للملايين بيروت.
- «شعرا لحدث إلى أين» خالد كشري. دار الألف الجديدة - سطيف.
- (١٢) حول مصطلح «التي» انظر World Vision. رجب وسيد جولد - Lucien Goldmann في.
1. The Hidden God. Routledge and Kegan Paul. London
2. Lukacs and Heidegger: Routledge and Kegan Paul. London Boston and Henley
3. Towards a Sociology of the Novel. Tavistock Publications.
- وقرأه جابر حصفور بلوكلمان في العدد الثاني من فصول ميزان «الثقوية البوليدية».
- ولأنه يصلح فصل في «نظرة البالية في النقد الأدبي» ص ٢٦٠ وما بعدها. الطبعة الأولى الإبحار. القاهرة ١٩٧٨.
- (٢) راجع تعريف اللات Subject في:
- A Dictionary of Philosophy. Edited by M. Rosenthal and P. Yudin Moscow, 1967.
- ولأن تعريف اللات essence في «المعجم الفلسفي» ج١ - جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨. وقارن بالتحقيقات لفيرجاني، مكتبه لبنان بيروت.
- (٣) أستخدم هنا مصطلح الاختراب alienation بمعنى أنه شعور مزيج يتنقل في الشعور بوجود الآخر مع الشعور منه في آن، أي أنه حالة يكون طرفها أنا / الآخر. وهو كظاهرة حديثة مفهوم يفسح على الشعور بالتمزق والابتعاد في مهاد اجتماعي تاريخي معقد. إنه لفرق التاريخ - الذي ظهر - أي التاريخ - فحسب عندما تقرر بقدرة الناس على أن يتصوروا أكثر قليلا عما كان ضروريا لإعادة إنتاج أنفسهم. راجع - على سبيل المثال: الاختراق ريتشارد شاست. ترجمة كامل يوسف حبش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠.
- (٤) من الممتع أن يقارن المزمع بين ما جاء في صورة القبرة في القرن الكريم وأي قصيدة وما جاء في كتاب «تليس بليس».
- (٥) راجع صورة اللبنة (القاهرة) في الديوان المهم (أحلام القارس القديم) ص ١٢ من الطبعة الرابعة. دار الشروق القاهرة. ١٩٨١.
- (٦) راجع - على سبيل المثال - «الإنسان ذو اليد الواحد» - غريوت ماركوز - ترجمة جورج طرابيشي. دار الآداب. بيروت.

إن الفنان يولد في الفن، ويعيش فيه، ويتنفس من خلاله.  
وكل فنان لا نجس بانتهائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن  
يقف على إحدى مرتفعاته، فنان ضال. وكل فنان لا يعرف آباءه  
الفنيين إلى تاسع جد، لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث  
الإنساني، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان  
مستول في هذا الكون.

حياتي في الشعر

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

بمجمع تحت إشراف من الكتب الجديدة

## تقدم

أحمد بن بريم إيتوني  
دراسة فنية  
بشرى العرب  
١٩٢٠

س. ب. سنو  
والثورة العالمية  
د. ربيع عوصه  
١٩١٠

ابن رشد  
تأليف كتاب العبادة  
تحقيق محمود قاسم  
١٩١٥

روائع  
جبران خليل جبران  
النبي  
رمل وزيد

عيسى بن الإنسان  
حديثك النبي  
أرباب الأرض  
د. ثروت عكاشة  
١٩٥٠

الحاضر المحي  
تأليف د. إماريسته  
ترجمة: شكري إبراهيم سعيد  
١٩٣٠

مائة الوجه الثالث  
بشرى  
أحمد منير مصطفى  
١٩٨٥

سارتر بين الفلسفة والأدب  
تأليف: موري كراستون  
ترجمة: بهاء عبد المنعم مجاهد  
٧٠

الموسيقى في الحضارة المصرية  
تأليف: بول هنري لويج  
ترجمة: د. أحمد مكي محمود  
١٩٧٥

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٩٠

# صلاحي عبد الصبور

## في المنحرب

### مُفتاربه أولية لبحرنة النص

□ محمد بنيتس

- ١ -

هو الموت إذن ، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة : الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ،  
والشاعر المغربي عبد الحميد بنجلون ، والشاعر السوري بدوي الجبل ، والشاعر المصري صلاح  
عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت ، تبعاً للأمنولة الصقلية  
« الشمس والموت : ها هو مالا يمكن التحديق فيه » . حدثوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من  
غياب الضوء عن أعينهم ؟

نعم كل واحد من هؤلاء الشعراء أتاني بأسئلته ، ثم بحثوا جميعهم سؤاليين رئيسين : ما مصدر  
الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص ( شاعر ، كاتب ... ) لتحديد  
موقعه من الإنتاج النصي في لحظة وتاريخيته ، ومن الواقع المعيش الذي يحيا شرائطه مدمراً أو  
مستقلاً .

هو الموت إذن ، ولا رياء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية ماثوية ، متعالية ،  
لاهورية ، والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات - كما يقول عبد الكبير الخطيبي . فلا يزال امرؤ  
القيس يضل في الشعر المعرف المعاصر ، وحضوره في وعينا ولاوعينا الشعريين يلقي كل قراءة فطرية .  
وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلا بلبثي المتأخرين للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا  
كل واحد منهم بشكل خطأ من خطوط جسدنا ، لا أحد يحرق الآخر .

أصدقاء لثق الشعر نصلاً في الشعر المغربي المعاصر ، إلى ما أسماه بـ  
« هجرة النص » من الحساسية والوعي المتجيزين ، ودفعنا ، إلى جانب  
التياب ، والياني ، وتخليل خاوي ، وأدونيس ، للمغامرة ، كأجدي  
قواعد الشعر والتجاوز ، وفي الوقت نفسه منحنياً مناعة وحصانة .

أتاني نبي صلاح عبد الصبور ، صادقت أسئلتي . وجدتني إلى  
يوم تعرفت على شعره ، صيغة أصدقاء الشعر المعاصر في فاس ، ونحن  
مشغولون بما يطرأ على حساسيتنا بالذات والعالم ، هذا الطارئ الذي  
اعتزل في المفاخر والحقبة والجسد بمتك صامت . عدي أيضاً إلى

- ١ - إذا كان النص يجب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.
- ٢ - إذا كان النص يجب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية، مؤطرة، أو غير مؤطرة. زماناً ومكاناً.
- ٣ - إذا كان النص يجب عن سؤال تاريخي أو حضاري.
- ٤ - إذا كان النص يجب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.

لست هنا بصدد إعطاء النماذج، وما يساعدنا عليه حصرها البعض من معات القانون العام هو مقارنة كيف يهاجر نص ما ليسل نضاً آخر؟ متى يمكن أن يتحرك في هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادة له؟ ما زمن هذه الهجرة؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟ وما كانت هذه الأسئلة تضع إشكالية لها جذورها في حقل نقد النقل، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقترب من العلمي الذي يسعى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر في ذاته على حد تعبير رولان بارت: «نقل بشئ من التحريض، إن المعرفة العلمية وما كانت تجهد للحاق بالخطاب الأدبي» فيعيدنا عن لوغاريثمات العلم، وحذلقات الأدب، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمتلك هذا الخطاب الإنساني الذي هو جبري شياً فشيئاً على تأمل ذاته في اللحظة التي يرد فيها تأمل العالم.<sup>(١)</sup>

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص إلا نسبية، أي خاضعة للبيئة النصية في علاقتها الجدلية مع البيئة الاجتماعية - التاريخية، ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر على إرادة الفعل والتفاعل. وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية. وغير كل فاعلية اجتماعية - تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى، وسلطة النص على القارئ، وسلطة النص على الطبيعة)، وبها، يتحول «النص المهاجر» إلى «نص غالب»، تصفك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقاً لقوانين أخرى، في نصوص تتعج بحسب مدى سلطة النص، ووفقاً لإمكاناته في الهجرة وقدرته عليها.

#### ٤ -

لتحاول الآن تسجيح الدلالات الأساسية للهجرة في الحقل اللغوي. جاء في «لسان العرب»:

«... هاجر الرجل. هجرة بهجرة هجراً وهجراناً: صرماً، وما بهجراناً وبتهجراناً. والاسم الهجرة».

«والهجرة والهجرة: الخروج من أرض إلى أرض». قال الأزهري: «وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من بداهته إلى المدن يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك؟ وكذلك كل مظلٍ يسكنه منتقل إلى قوم آخرين يسكنه».

«... ولقيته عن هجر، أي: بعد الحزن وبغوه».

«ويقال للنخلة الطويلة: ذهبت الشجرة هجراناً، أي طولاً وضلعاً».

يتلوح استعمال المفهوم «هجرة النص» ضمن محاولة تبيين لحقل مفهومي كنت شرعت في الاهتمام به سابقاً باعتبار مفهوم أول هو «النص الغالب»، الذي تجلت في شخصيته الإثرائية من خلال ممارسة قراءة مستوى أساسي للخارج الداخلي الخاص بالشعر اللغوي المعاصر<sup>(٢)</sup>. ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة أونيس «مراكش فاس» والقضاء ينسج التأويل<sup>(٣)</sup>. وإذا كنت أوضحت في تلك المرحلة حلقة هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريستيفا أساساً، وطودوروف وجان لوى هوبيرين أيضاً، فإني سأحاول هنا تجريب «هجرة النص».

إن الاهتمام إلى مفهوم «هجرة النص» لم يتم في طقس ممارسة نظرية عابدة، يرى إلى النصوص في لاريثمتها ولا مكانتها. كان هذا الاهتمام نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب، وما يجعل بهذا الوضع من موقف مشرق، له امتداده التاريخي، وهو محدد في إلقاء التجربة الشعرية المغربية، قديمها وحديثها، وموقف مغربي لا يقل إيقالاً في الزمن عن الموقف المشرق، وهو مترسخ في شكوى اللغوية من المشاركة. لماذا يهاجر النص الشعري المشرق إلى المغرب، ولا يهاجر النص الشعري المغربي إلى المشرق؟ هذه هي الإشكالية، ولربما كانت طبيعتها تتبدل اليوم ببطء، ولكنها قائمة في مجال العربة القصصية<sup>(٤)</sup>، ويبدو أن طرحها لم يعد مستجاً في ظل الانفعال، ويمكن للطرح المغربي، على عكس ذلك، أن يساهم في تجلية جملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحضارية، بل يمكن لهذا الطرح أن يمتد على سلوك طرائق أخرى لقراءة تاريخنا الأدبي والثقافي. ليس هذا اهتمام المفهوم بقصد ادعاء بلورة منتج، ولكنه قد يكون أخذاً موارياً للإشكالية تاريخية، دون أن يقتصر عليها وحدها.

#### ٣ -

ليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلاً خارج إعادة إنتاج ذاته، ومستوجبته. وهذه الفاعلية تتوهم من خلال القراءة، لأن النص حين يفقد قارئة يتعرض للإلغاء. وسنرى: يكون النص فاعلاً، متجاً لذاته باستمرار، أي مقروءاً، فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوي، موسيقي، مرسوم...) باتجاه تحقيق سلطته، بل إنتاجه نفسه (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصرًا على المنتج الألفي) تمت هجرته فتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها لتتحقق بأنظمة دلالية أخرى. ويصل هذا عند الانتقال بين الرسم واللغة والموسيقى وللماء والرسم - شيئاً لا حصراً. وهي هجرة معروفة عبر مظاهر الحضارات ومراحلها، بعيداً عن كل أصولية متعالية، ترى إلى التاريخ في وحدته ومطويرة تفاقه، أو إلى العالم في انشطاره الزماني - إلى شرق وغرب.

إن هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته، تمتد عبر الزمان والمكان، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة. وعلى الرغم من أن أحداً لم يقل بعد بالقانون العام لهذه الهجرة فمن الممكن حصر بعض من سماته في الشروط التالية:

أشعر إلينا . هذه النصوص كانت مزيجاً من الشعر العربي المعاصر في الشرق والمغرب . لا . بل أغلباً كان مشرقياً . في أواسط ١٩٦٥ تعرفنا على مجلة (الآداب) . وفي نهايتها وبداية ١٩٦٦ فاجأنا وصول الدواوين . إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى . وهو يومها أهم سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح . «أحلام القمارس القدم» . «الناس في بلادى» . «أقول لكم» من بين الدواوين الواسلة . إضافة إلى جملة من كتب جان بول سارتر . والقاسم المشترك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و «الاغتراب» من ناحية ثانية . شرعاً . من خلال القراءة . نستحضر اللحظة . نغم من جسد إلى جسد . ومن زمن إلى زمن . محترفين لكل الأحكام المضادة التي تطارد الشعر العربي المعاصر هنا أو هناك . هفتا : هذا جوابنا . هفتا أيضاً : هذه حقيقتنا . ورافقت إصلاح . ويا خليل . ويا بدر . ويا عبد الوهاب ! فسحوا أعضاءنا للتلاشي ! استبدلوا هذه العين العمياء ! وأنت أيها الشعر طوح بالذاكرة ! ورُبَّ مَتَانَةٍ ! وسافر برعشتنا أيما لكلم المفايز ! شبه مجنونين كنا . والأقن الفجيعة :

ولا . لا تنطق الكلمة  
دعها بجوف الصدر منجمدة  
دعها مغممة على الحلق  
دعها مؤمقة على الشدق  
دعها مقطعة الأوصال مرمية  
لا تجمع الكلمة  
دعها رهادية  
فاللون في الكلمات ضيعة  
دعها غابية  
فالصخب شرفنا وجوعنا  
دعها سديمية  
فالشكل في الكلمات توهنا  
دعها ترابية  
لا تلتق نبض الروح في كلمة<sup>(٥)</sup>

هاجر إلينا عبد الصبور . إذن . حين منحنا جواباً تجملت لنا فيه «الحقيقة» : جواباً عن «من نحن» و «ما شرطنا الإنساني» . ولكن هجرة صلاح إلى القارئ المغربي . وبخاصة إلى الفئة الشابّة المثقّرة . والنحدرية في أصولها الاجتماعية من البرجوازية الصغيرة . لم تتم من خلال الجواب الفكري . الأطولوجي والاجتماعي - التاريخي . بل من خلال المعلقة الجدليلة بين الجواب الفكري والجواب الشعري . فنحن كنا نبحث عن الكلمة الأولى .

عناصر متميزة هاجرت إلينا . فقبلت فينا وتفاعلت معها :

(أ) لغته النضية (نحوياً ، إيقاعياً ، بلاغياً)

(ب) رؤيته للإنسان والعالم .

(ج) تدميره للتقليد الشعري الرومانسي . لغة وروية .

هذه العناصر المتراشحة بيّنة في الدواوين الثلاثة الأولى . وهي

وهذا أنفخر من هذا . أي أطول منه وأعظم . ونغلة مُهْجِرْ  
ومُهْجِرْ طويلة عظيمة . وقال أبو حنيفة : هي المفردة الطول  
والعظيم .

- «وبعير مُهْجِرْ : وهو الذي يتناغته الناس ويهجرون بذكره أي  
يتنحرون .

- «قال . وسمعت العرب تقول في نعمت كل شيء جاوز حدّه في الغام :  
مُهْجِرْ .

- «ويُجَمَلُ هَجْرٌ وكِبشٌ هَجْرٌ : حسن كريم .

- «والهاجر : الجيد الحسن من كل شيء» .

هذه الدلالات التي سيجناها في «اللسان» تقدم لنا تحديداً لغوياً  
تباعدت اتجاهاته ولزما تكاملت . وهي تنقسم إلى مجموعتين داليتين :  
أولاهما متعلقة بالإنسان والمكان والزمان . وثانيها خاصة بالجيد من  
الصفات . وأضيف ترابطاً لوحديتين لغويتين لم تنفصلا بعد في العربية  
(ولا أدري هل هذا الترابط موجود في غير العربية أم غير موجود) .  
وهو «هجرة النص» . مستعملاً إيّاه في حقل ماوراء اللغة : تطبق عليه  
المجموعتان الداليتان المحصورتان في المعجم . وفي الوقت نفسه يمنحنا  
مجموعة ثالثة : وهو الفعل والتفاعل في القارئ والنصوص الأخرى  
ومعها (لا ذكورة هنا ولا أنوثة . فالنص في هذه الحالة خنثى) . فالنص  
يهجر (صاحبه) ويهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجر) .  
وله سلطة (صفات جيدة) . على أن هناك قليلاً في هذه الدلالات  
هجرة الصاحب عودة إثنائية . والمجرة في المكان كانت وما تزال تتم  
في إطار حصاري . وتنح من الأدنى إلى الأعلى . والمجرى في الزمان عبر  
محصور في حوّل . وتحوّل الصفات المعجمية عن مواقعها في حالات  
النص .

- ٥ -

قد ينضج هذا المفهوم قليلاً من خلل التحليل - التجريب و  
مستويه : الفعل والتفاعل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها .

أ / القارئ

كان ذلك في أواسط الستينيات . ونحن «عصابة» شعرية نلتق  
بدار الشباب بالطاحفة في فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى .  
مختزلاً أكثر من سؤال اجتماعي - تاريخي حول التحرر والتقدم . قريبين  
كما بعضنا من بعض . نتعلق حول الموسيقى الكلاسيكية . نصمت ونقرأ  
ما يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيتنا التي بلدانا نشربها عبر  
دورتنا الدموية . فالشعر الذي تلقيناه منذ الصبا افتقد فاعلية اختراق  
الجسد . لم تكن وحيدتين في المغرب ولا في بقية الأنظار العربية . أما  
الشعر العربي المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره في التناج  
الوطني . وعدم وصوله من المشرق بما يكفي للتعرف عليه . فآلفك  
الملائكة ؟ نزار قباني ؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتها ابتعدنا عن  
أسلتنا . ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص في الصحافة الوطنية أقرب

حقه في اختيار غط آخر للحياة ، ومستجيباً للمطلب الشعبي في التحرر من أنماط الهيمنة وشرائطها التي تمس المجموع في مصالحه الأنية والتاريخية .

هذه الفتنة من الشعراء بائع صلاح ، لا لجميع الشعراء في المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفتنة لم يهاجر إليه صلاح نصيباً ، فجميعهم قراؤه ، وأعادوا كتابته ، في فترات وفي قوة تتفاوت قليلاً أو كثيراً ، في مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامي ومحمد الحمار (الكنوني) في مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التي امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لتصل الشاعر علال الفاسي الذي تبدلت مواقفه الشعرية ، دون أن ييلور هذا التبدل وهذه المواقف توجهاً شعرياً يتحاذى إشرافته السياسية ، وهي تضئ تاريخ المغرب الحديث .

على أن هجرة نص صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجبل لم تتجلى بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين في المغرب . جماعة محدودة هي التي يمكن رصد حدود الهجرة إلى مثنها الشعرى ، وهي تألفت من أحمد من الكرم الطبال ، ومحمد اليموني ، وأحمد الجوماري ثم عبد الوهيح الجوهري بدرجة أدنى قد تكون قريبة من مستوى علال الفاسي .

أقول مع «جولدمان» إن «كل فتنة ترنو بالفشل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وحيها لا يمكنه أن يذهب إلا إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»<sup>(١)</sup> . وعلى الرغم من أن جولدمان يصدر هذه الملاحظة الرئيسة في أثناء حديثه عن مفهوم الوعي الممكن لفتنة من الفئات الاجتماعية ، فإن من الممكن سحبها على مجال محدد هو الإبداع الثقافي ، فدعنا هجرة شعر صلاح إلى جبل ربما كانت هي نفسها التي قادت هذه الهجرة إلى الجبل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعالم وحساسيتها بالأنبياء ، متبصرة في البنية النصية ، وقد حولنا نص مسارها الأول تحويلاً لم يتجسد جذرياً يصل إلى حمارة النص الغائب ، لأن «الحدود القصوى» للوجود الثقافي لهذه الجماعة لم تكن في مستوى «الحدود القصوى» لوجودها الاجتماعي ، كنتيجة للبيئة التاريخية للكتابة في المغرب . وكان هذا بما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عقلاً ، يكتفى معه من هؤلاء الشعراء بمحاولة ملازمة الحساسية العامة لنص صلاح ، بنحتها مجسماً مرة ، وإيقاعياً مرة ، وتركيباً مرة ثالثة : إنها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدوداً قصوى للقراءة التي أنجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور يبعد إنتاج ذاته في الفن الشعري المعاصر في المغرب ، بعد أن أجاب ، لا عن سؤال اجتماعي - شعري في مصر فقط ، ولكن في المغرب أيضاً ، في زمان محدد ، هو الستينيات ، دونما نسيان أن الهجرة في المكان والزمان ليست إيجاباً لتمام الهجرة ، فضفات النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك نقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلاً جداً ، وأنها تمر عبر منطقتين سلسلتين من الأجوبة والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانياً ، عند مقدمة السلسلة ، في نهاية التحليل ، ونحن نعلم أن وحيه لا يمكنه أن يسمح بالمرور له لأي شيء ،

تتضمن المشروع الحدائي لصلاح عبد الصبور ، وتشير لمنحى شعري مغاير يجتلبه الشعر العربي المعاصر في كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

هذه العناصر ، ضمن تبيينها داخل النص ، سلطتها ، وهي التي برزت هجرة النص إليها كقراء ، سلطة النص كنص في علاقته الجدلية بالجواب عن سؤالنا المهم مرة ، والجل مرة أخرى ، تشدنا إلى الحالات اليومية التي نعيشها ، وتقدم لدينا الترواة الغامضة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية تميز بها قراءة الذات واللغة والمجتمع . كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرواية (الفرق بينهما لا يلقى المقلد) ، يمتلكه الغموض والملموس يقدر ما يعطى للتفصيل (حسب تعريف الجرجاني) . على أن ملموسه وغموضه أكثر حضوراً من تفصيله ، حتى إن تأملاته الوجودية و «أحواله» الصوفية ، وما استجيبها من تفصيل تمثيلي ، ظلت ذات طبيعة واقعية ، فلم يكن حواراً مع اللغة إلا هامشياً . وربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وغيره من الشعراء المعاصرين في المشرق العربي ، مساعداً على انبثاق هذه الحساسية النصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا في مغرب الستينيات ؟ ألا كنا نكتفى باستحضار مقص نصي تتجوز في ؟ وحالة اجتماعية تواجهنا يومياً ؟ وحالة وجودية ندخل سديمها دون وعي كاف منا بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجابت عن أسئلتنا ، ولكننا ربما قلعت هذا الجواب بتوعية كانت تلاسنا أكثر من غيرها آنذاك ، نوعية تتمثل في القرب الذي كان موجوداً بكثافة بين مصر والمغرب لغوياً ، باعتبار أن التحول الثقافي عموماً وليد شعري للتحولات الثقافية - اللغوية في مصر الحديثة إضافة إلى الحساسية الشبيهة المشتركة بين أصقار شمال أفريقيا (غالباً ما نمنى هذه الحساسية التي تشغل في لا وحيها . وقد أثار تحليل مطران الفرق بين الكلامين الشعريين في كل من مصر والشام ، ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يتداعى إلى هذه الحساسية اللغوية التي ربما تكون ذات فاعلية في رسم بعض ملامح الفرق<sup>(٢)</sup> ، وإشارتنا السريعة هنا هي مجرد تأمل أولي

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، وغن في عز المراهقة ، نحفظ قصائده ، نتراسل بشأنها ، نتخاصم حولها . كنا نغصابه شعرية نتوحد في صلاح ، ملأنا فمنا في شعر البالي ، وساموي ، والسباب ، ولم نلتفت إلا بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية .

#### ب - النصص .

لا لائدة في إعادة عرض مفهوم التصلب المصاعف ، فقد حله وطبقه الدكتور عبد الله المروى<sup>(٣)</sup> ، وأقصد منه في قراءة الشعر للمغرب المعاصر<sup>(٤)</sup> . يمكن أن نركز الآن على كون التحولات الثقافية - اللغوية في المشرق تجد صداها في المغرب بقوانين لها تميزها . على أن هذه التحولات لا محس مختلف الفئات والروايات بقانون متماثل .

كان شعر عبد الصبور أكثر فعلاً وتفاعلاً مع الجبل السابق على هذا الجبل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعري ووظائفه الاجتماعية - التاريخية . في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات اشترع في اعتداد رؤية مغايرة للنص وبالنص ، معبراً - بطريقة غير مباشرة - عن



وبأي طريقة <sup>(١٠)</sup> .

٢ - عبد الكريم الطبال - مولاي .

مولاي ! يا جارية العينين ، وشمسية الشفتين

ياتاج الأشياء

وبيا مبعودة كل الأطفال

مولاي : أرسلت إليك كتاباً في العشق فماد

قالوا إن جهالك مجهول

مولاي : ما يحدني أن أكتب في هذا العصر .

مولاي : جئت إلى قصرك أركع في الباب الأول

لم يصرفني أحد

أصرخ في الساحة

لم يسمعي أحد

مولاي : الحراس هم الخونة <sup>(١١)</sup>

هذه بعض النماذج :

١ - أحمد الجوماري - حكاية صديق قديم .

أذكره من لذة به سواه ، كانت كاللوسام

عل جبينه نفسي !

تذهلي رؤيتي . كانت نزع خاطفي

ليولد الربيع في عيني ، يومض البريق .

وفي دمي يعرود الحريق

وفي حقول رومي كانت تنضج

عناقيد الغضب !

كان الجبين ما يزال أذكر

بطاول السحاب ، يرون للنجوم ، كانت فيه كبرياء .

سندلي يوماً : .. وكان دائماً حديثه حزينا

عن الأشراف حين يقتلون غيلة

في ظلمة الدروب

عن الأبدال حين يخطفون كسرة الرغيف

من أفواه الصغار المدمنين

حذني عرقه عن المدينة التي تنج بالصوص

والسكاري . والنساء الموصات .

حذني .. وكان يحسن الحديث عن نقاوة الضمير والشرف

عن الأبطال حين يشربون كأس الموت في شموع

ويصقون في احتقار ، لعنة الخضوع ، والمزمنة

وكان قد أنهى أشعارا

كتبها بدم حبه للشعب

كتبها من ذوب ما يقول القلب

حروف كالربيع ، كالرصاص ، كانت الشجاعة !

تجدد الأطفال ، والحلم ، والتضال

والحب .. والحياة للجميع .. والغنا في كل فم

وكتب عندما أصغى .. وأرشف الحروف

يغسل في قلبي بكاء كالطر

لأن تلك الأحرف البسيطة

وميض من دمي ، لأنها ككل ما أحب

من عالمي .. لأنها سلاحي الوحيد

كنت أسير .. طائفاً ، وكانت أحرفه

هبة الحياة في أنا الغريب

ابن طريق الحق والحياء <sup>(١٢)</sup> .

٣ - محمد الميموني - حكاية من جزيرة الدخان

يا إخوتي .. أتيت من جزيرة الدخان

منسوفة رؤايا

صفر اليدين لكن مله جعبي حكايا

مراقب التي حملت أصبحت مرايا

بألف عين ، ألف رأس - ويلي - ألق لسان !

بأبنا أحكي لكم عن غزوة الثغايا

في آخر الزمان <sup>(١٣)</sup>

نكتفي بإيراد هذه النماذج الثلاثة ، لما يفرضه الوقت القصير لإنجاز هذه الكلمة ، فقد كان بالإمكان الإتيان بنصوص هؤلاء الشعراء كاملة ، إضافة إلى نصي آخرين يقلان عنها مستوى لملال القاصي <sup>(١٤)</sup> وعبد الرفيع الجوهري <sup>(١٥)</sup> .

من غلغل هذه النماذج نلاحظ أن هنالك صفة بارزة هاجرت . من نص عبد الصبور إلى المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وهي الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هي ما يحدد القصيدة كقصيدة ، فإن البنية النحوية (التركيبية والعرفية) هي ما يوزع متواليات القصيدة ، ويلعب بها بعيداً إلى اختطاف الرؤية الشعرية للعالم <sup>(١٦)</sup> . وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان غويان يحددان هذه الرؤية في المزمعة والانتظار ، مع إلغاء ما يبلور هذه الرؤية لدى صلاح من صراع تمتد ، وبعيداً ، مع رؤية المواجهة مرة ، أو المزمعة مرة ثانية .

وإذا كان النص - أو اللغة عموماً - لا يتحدد معجمياً ، كما لا تصنعه نواحي الأدلة اللغوية ، ولكن من خلال الملائق التركيبية بينها ، فإن للمعجم يتأصل كصفة من صفات النص . وقد استثمر الشعر العربي المعاصر (وكل تحول شعري تاريخي) هذه الصفة في بنية فضائه النصي ، منشبكة مع تبديل العلاقات بين الأدلة اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الزمان) ، وبياض الورقة (المكان) . لذلك نقول إن معجم صلاح ، مهما كان مشتركاً بينه وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فتى يسمى نحو تحقيق قراءته ، بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والموروث

الديني والصوفي. والشعر الأوربي الحديث (اليوت ولوركا كتمودجين فقط).

عل أن هاتين الصفتين لم تتجلبا إلا في علقتهما باليتين البلاغية والإيقاعية. إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توظيفات المعجم. وما دما نعتقد قوانين هذه البنية، لأننا لم ندرسها بعد، فإن هناك بنيت جزئية يمكن رصد هجرتها إلى الفن المغربي، منها اعتماد الحكاية واختزالها في آن، وتلك الحسوس والملموس، إلى جانب الترويع إلى تمازجها بالتخييل، والمتمثلان بالبنات النحوية الأساسية (بالمعنى الذي يعطيه لها شومسكي). واتساع البعد المعرفي (الشعر العربي القديم، الشعر الأوربي الحديث، الفلسفة، التصوف، الثقافة الشعبية، التاريخ...)

أما في حقل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت هما: ١/ الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية. ٢/ الوقفة العروضية فقط. وقانونان آخران للغاوية هما: الغاوية المتزاوجة والمتساوية من جهة، ومخطم وحدة الروي من جهة ثانية، وبالنسبة للأوزان انحصرت الهجرة في التفعيلين التامة والناقصة، ثم في بحري الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى.

ليست هذه الصفات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت، وهي في الوقت نفسه لم تهاجر كما هي، فقد تعرضت للتصريف.

## • هوامش:

وقد تحولت إلى نص غائب في الفن الشعري للمعاصر في المغرب على أن هذه الهجرة لم تتم في غفلة عن هجرات التصوص الشعري العربية للمعاصرة الأخرى، التي عضدت الجواب الاجتماعي - الشعري لصالح عن السؤال الذي كانت تطرحه البرجوازية الصغيرة، وطنياً وعربياً

- ٩ -

هذه الكلمة القصيرة، الموسومة بمحاولة تحليل - تجريب مفهوم هجرة النص على هجرة صلاح عبد الصبور إلى المغرب، دون اعتماد ممارسة التفكيك - التركيب، لضيق الوقت، لا تقصد استقصاء مفهوم هجرة النص، ولا التوقف المتأني عند بعض الأسئلة والإشكاليات التي تستلزمها هذه الهجرة، إحصائياً لصالح عبد الصبور الذي يتوه بنا بتجديده الشعري وحدائه رؤيته في الانسحاب للسؤال والقلق. القصد هو التأكيد على أن هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) سجلت موسيقياً، ومبرر موزوناً، في الجواب عن الأسئلة التي كانت تطرحها فئة اجتماعية (مخلة في شعرائها وقرائنها)، بشكل بذلك خطأ من خطوط جسدنا، وأسهم بفاعلية في تبديل حساسيتنا، ومن ثم رؤيتنا للعالم، إلى جانب شعراء الحداثة العربية، مهما كانت حدود التبدل وعمق الأثر. تلك الأيام أتذكر: باسم عبد الصبور، البياني، السياب، خليل حاوي، أدونيس، تقدمت القصيدة المعاصرة في المغرب، وبأسهم وأجهت هيمنة التقليد والحضوع.

(٩) Lucien Goldmann, La création Culturelle dans la Société Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, p. 14.

(١٠) المرجع السابق، ص ٩

(١١) أحمد الجرماني، أشعار في الحب والموت، دار النشر المغربية، البيضاء، ١٩٧٠، ص ١٣.

(١٢) عبد الكريم الطيال، الأكلية المتكرسة، دار النشر المغربية، البيضاء، ١٩٧٤، ص ١٣٥.

(١٣) محمد اليسوي، آتصر أحوام المقام، دار النشر المغربية، البيضاء، ١٩٧٤، ص ٧.

(١٤) محمد حلال القاضي، رسالة من أولاد خليفة، ديوان المختار، إصدار اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال، مطبعة الدار البيضاء، مايو ١٩٧٦، ص ١٤٩.

(١٥) كمودج آتصر مطبع «حيون الأديبة» من نصيبه وأشعار من المدينة القديمة، العلم الأسباني، ع ٦٠ السنة الأولى، ١٤ مارس ١٩٦٩.

(١٦) تستعمل مفهوم الرؤية للعالم هنا باعتباره شديداً، لأن موضوعاته لدى جولدمان أمدت من أي تصور بسيط.

(١) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٤٩.

(٢) محمد بنيس، «أدونيس» للكان، النص الغائب، مجلة الثقافة الجديدة، للفرج، عدد ١٥، ١٩٨٠، ص ٢١.

(٣) أنص الشعر باللغة العربية القصص، لأن الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها عرفت هجرة مضادة، ولا مجال هنا للتحليل.

(٤)

Roland Barthes, L'Universelle Bordes, VIII, Littérature, Préface

(٥) صلاح عبد الصبور، أميك، ديوان «أقول لكم»، دار الآداب، القلبيبة الثانية، ١٩٦٥، ص ٥٣.

(٦) خليل مطران، البنية العربية في ربع قرن، مجلة الهلال، القاهرة ع ١٢، ص ٧٥، ص ٣٦.

(٧) عبد الله العرو، الإيديولوجية العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠، ص. ص ٨٤ - ٨٥.

(٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٩٢.

## صلاح عبد الصبور

### ملاحظات حول الملحنة وللمبنة

منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ما كيرف أصول فنه» :  
«لولا خشيتي أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لصحته أن يجتهد في الشعر المسرحي اجتهاده  
في الشعر القصصي» .<sup>(١)</sup> وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد لفة - وهو تفاؤل برونه الأيام - كتب الدكتور  
أحمد كمال زكي تحت عنوان «النودج الجديد» : «أحب أن الثقة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من  
هذا الشاعر «شيئا» أكبر مما رأينا هي «الدراما» . «أعي أنه لا بد من أن يتزل إلى ميدان المسرحية» .  
فإن لشعره أبعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدراما الشعرية» .<sup>(٢)</sup>

ماهر شفيق فريد

بلرنة الدراما في صلاح عبد الصبور . إذن . قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة . إن غير  
قصائده - «رحلة في الليل» ، «الظل والصليب» . «مذكرات الملك عجيب بن الحبيب» -  
درامية الطابع . بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتجاوز فيها الأصوات . هي قصائد  
كونترا بتولية . حركات النفس فيها عجائب حركات الطبيعة . إنها - مثل مونولوجات روبرت براوننج  
الدرامية - تجري على مستويين : أحدهما هو التكلم . والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين  
تسرى كلامهم في كلماته . مثل تيار يجري تحت . التكلم عنده قناع . وكذلك الشخصيات الأخرى التي  
تظهر في القصيدة . إنها حفلة تكرية . أو رقصة أفئدة . تراوح بين المأساة والمهابة . بين الحد والغزل .

وصلاح عبد الصبور . في نثره . قد تم دائما على اهتمام بقضايا  
المسرح الشعري ومشكلاته . إن الأدب المسرحي . منظوما كان أو  
منثورا . مقروءا أو مژدى . يحتل رقعة واسعة من دائرة اهتماماته . في  
كتابه المسمى «حتى نفهر الموت» يجده يخصص القسم الثالث للمسرح  
حيث يكتب عن :

- «الميلاد الكاذب» (مقارنة بين المسرح في أينا والمسرح في القاهرة) .  
- «من ذو الأب الشرعي ؟» (عن خيال الظل)  
- «أسطورة اليهودي التاله» (عن يعقوب صنوع وسلامة حجازي)  
- «الكرادلة والمسرح» (عن آراء المتفلسفي . والعقاد . وطه حسين في  
المسرح)

- «المؤلف هو المسرح» .  
- «إعادة ترتيب البشر» (عن مسرحية «الغرافير» ليويسف إدريس) .  
- «ملاعب حلاق بغداد» (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد فرج)  
- «ثلاثة قرون من الضحك» (عن موليير ويونسكو)  
- «النشر المضحك» (عن موليير)  
- «القدر وراء الألق» (عن مسرحية «دواء الألق» لأويل)  
- «الآباء والأبناء في مسرح ميلر»  
- «عالم طبيعة ولكنه بريء» (عن فريديش دورنغات)  
وفي كتاب «كتابة على وجه الريح» نجد مقالات عن :  
- «مسرح شوق الشعري»

« المرأة التي كرهت شكسبير »

« مسرح العنف والجنس » (أربابال)

« لقاء النجمين » (إيزادورا دنكان وجورجون كريج)

« لغة المسرح العربي »

وفي « مدينة العشق والحكمة » نجد :

« علو الطاعة » (تشيكونف)

« وانظر خلقتك في غضب » (عن مسرحية جون أوزبورن)

« وكان مهرجا » (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

تماليح « وأمساة الحلاج » - كما هو معروف - استشهاد الحسين بن النصور ، صاحب كتاب « الطواسين » ، في بغداد عام ٣٠٩ هـ ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة ، وتنتج من شخصية الحلاج - الذي كان منصوفاً وشاعراً ومصلحاً اجتماعياً في آن - مناسبة لطرح قضية الالتزام : إلى أي حد يجوز للمفكر أن يلتمس مشكلات عصره ؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم يتزل إلى حومة الفعل المباشر ؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الضالّ أم يعمد إلى العنف الثوري ؟

كان الحلاج - كما دعاه عبد الرحمن بدوي - من الشخصيات القلقة في الإسلام . فهو - في نثره وشعره على السواء - يبدو صاحب تجربة روحية مفقدة ، تنتج فيها عناصر من الاعتقاد السني ومذهب الحلول ، وتختلط المألزمات الإسلامية والمسيحية والبوذية . إنه - مثل ابن عربي ، وسرد لبروج ، والقدسي يوحنا الصليب - يتحرك في ضبابية من الإنغاز ، ويتكلم بالرمز ، ويختلف في قارته شعوراً باليأس من القدرة على متابعته . وفي معالجة صلاح عبد الصبور لهذه الشخصية المهمة ، يبدئنا - في تذييل قيم ختم به المسرحية - أنه تأثر بمقال لوي ماسينيون : « المنحى الشخصي في حياة الحلاج » . وكتاب « أخبار الحلاج » الذي حققه هاميتيون وعلق عليه مع بول كراوس . إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلاً وجودياً . حياته هي فكره ، ودمه نحن عقيدته . ومن إشارات أخرى متناثرة في كتب الأصطخري ، والمعري ، وابن حوقل . وابن التميمي ، بنسج صلاح عبد الصبور خيوط سيرة روحية فريدة .

كانت بصرى القرن الثالث الهجري - حيث نجم الحلاج - « مدينة خطيرة .. في عصر خطر » - على حد تعبير أحمد عبد المصطفى حجازي . ثمة صراع سياسي وديني بين فرق المرجئة ، والقدرية ، والجبورية ، والمتزلة ، والأشاعرة .<sup>(١)</sup> وثمة فلسفات وأفادة تصب في تيار الفكر الإسلامي الرئيسي . وثمة تناقضات طبقية تضرعها الفروق بين حياة القصور وحياة الكواخر وما بين بين . وكان الحلاج مرآة حساسة تنعكس هذا الجيشتان الديني والفكري والاجتماعي . لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديماً وحديثاً : فريد الدين العطار ، لامي الزكي ، حافظ الشيرازي ، عبد الوهاب البياتي .<sup>(٢)</sup> فهو مثال للفكر الذي يقع ضحية الصراع بين ضميره الاجتماعي وتجربته الباطنة . الأول يمتدح إلى أن يتحدث ضد الظلم ، والقنط الذي يمتدح في الأسواق ، والفكر الذي يستذل الروح . والثانية تدعوه إلى الاكتفاء بما قذف به الله في صدره من نور المعرفة . وأمساة الحلاج - بوصفه بطلاً تراجمياً - تكن ، على وجه الدقة ، في تجزئه على القرن بين هذين الحدين . إنه يقضى سر علاقته بربه ، مثاقفاً بذلك تقاليد الصوفية (ومثلهم هنا صديقه الشبلي) ، ومن ثم يكون اصطدامه بالسلطة .

« أمساة الحلاج » - مثل مسرحية إليوت « جمرة قتل في الكاتدرائية » - هي ، بمعنى من المعاني ، قصة بوليسية . السؤال الذي تطرحه ، وتحاول الإجابة عنه ، هو : من قتل الحلاج ؟ من الذي ضلها ؟ Whodunit أقلته الضعف التراجيدي في شخصيته ، إذ

ولصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة في عدد من المجلات الأدبية عبر السنين ، لما تجمع بعد في كتاب . منها :

« باكتري والد الشعر والمسرح » (مجلة « المسرح » ، فبراير ١٩٧٠)

« بين الأصالة وإحكام التقليد » (مجلة « الفنون » ، ربيع ١٩٧١)

« حول لدوة دمشق المسرحية » (مجلة « الأدباء العرب » ، يوليو ١٩٧٢)

« دفاع عن المسرح الشعري » (مجلة « الأدباء العرب » ، أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى : فهي - في الغالب - صحافة أدبية من وحي اللحظة ، وبعضها لا يبدو أن يكون تعريفاً بحياة الكاتب ، وتليخساً للمسرحية موضوع المقال . إنها أشبه بمقالات أحمد جواد الدين التي يجلبها في كتابه « مبادئ وأشخاص » : متابعات يسرك أن تقرأها على صفحات « صباح الخير » أو « روز اليوسف » أو « الأهرام » . وتتفوق - بقليل - على سائر ما يظهر في هذه الأماكن ، ولكنها - حين تجمع بين دفتي كتاب - تتحقق ، على نحو ما ، في أن تدخل الصحف اليانقات .

لكن مقالات صلاح عبد الصبور - على الرغم من ذلك - جديرة بأن يحفظ بها . ولهذا عدة أسباب : فهي (أولاً) سجل لاهتماماته ، واهتمامات الشاعر الكبير شافقة دائماً . وهي (ثانياً) تزامن مع محاولات كتابة مسرحية شعرية ، وتوحي إلى الاتجاه الذي كان الجزء الخلاق من عقله يتحرك فيه . وهي (ثالثاً) تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعري حار ، وما يكن ورامعا من رصيد نقاي ، وحفاظة واعية ، وذهن وقاد .

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هي : « أمساة الحلاج » (١٩٦٤) ، « مسافر ليل » (١٩٦٩) ، « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) ، « ليلي واخوت » (١٩٧٠) ، « بعد أن يموت الملك » (١٩٧٣) . وفي السطور التالية محاولة لاستكشاف جوانب من معاني مسرحيات عبد الصبور ومبناها ، وتحت هذه المحاولة يكن افتراض مؤداه أن مسرحياته - مهما يكن من ماتخذنا عليها - هي أصل نقطة يلتقي المسرح الشعري في مصر ، وأنها تستغل جزءاً من أدبنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها . لقد أرسى معيار ، وثبتت قيمة بين حق شعراء المستقبل أن يحاولوا تجاوزها ، ولكن ليس من حقهم أن يقصروا عنها .

تصور الشاعر لمسأة الحلاج ، ومن هنا كانت المقارنات التي عقدها بعض النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة توماس بيكيت في مسرحية إليوت .

يقول عيسى بلاطة ، في مقالة له بالإنجليزية ، موضحاً أوجه اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيين :

«على حين أن العرازيات لافقة ، يقينا ، لا يمكن القول إنها تتجاوز حقل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة والدولة ، ولكن استشهاد الحلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية السنية والحركة الصوفية العارضة مجذورها بين جماهير المسلمين .. ومن ناحية الخط ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة ، والرغبة في الموت من أجل قضية ، وإن احتفظت فيها إذا كان الموت بالذي يسمى إليه ، أم أنه لا يبدو أن يرتضى . وبالتالي ، على أية حال ، تتكون كلتا المسرحيتين من جزئين ، وتستخدم حيلة تتعلق على المواقف وتلخص قصوها .

وفي مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول - وهو مكون من ثلاثة مناظر - يبدأ بالحلاج مصلواً على جذع شجرة ، ويتحرك مرتداً إلى الخلف زمناً إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبل . أما الفصل الثاني - من منظورين - فيبدأ بسجن الحلاج وينتهي بمجلس القضاء الذي يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية إليوت - مجزئياً - تتحرك زمناً إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتمياً نحو مقتلة - مقدورة سلفاً - في الكاتدرائية » .<sup>(١)</sup>

هذا - في ظني - تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيين ، بلفتنا إلى جانب مهم من مباحثها : إنها لا تقوم على البناء الأسطوي التقليدي : البداية (المرض) والوسط (الأزمة) والنهاية (الانفراج) ، وإنما تصطبغ منحنى الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع التركيز على الأزمة الروحية للحلاج ، وعلى ما ترمز إليه الشخصيات ، أكثر مما يقع على أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية . إن الحلاج - فيما يقول عز الدين إسماعيل - يمثل «إسحاق مطورا لمخرج الصوفية الإيمانية .. في حقبة كان التفكير فيها يتجه بخطى حثيئة نحو العلمانية» .<sup>(٢)</sup>

والصراع في المسرحية على ثلاثة أضرب : (١) صراع باطني داخلي شخصية الحلاج . (٢) صراع بين الحلاج والمؤسسة الرسمية . (٣) صراع - تحكمه الحية - بين الحلاج وصديقه الشبل . وفي هذه السياقات كلها تتبلور أزمة الحلاج الشخصية التي يمكن تلخيصها في قوله :

هني اعنوت لنفسى ، ماذا أختار ؟  
هل أرفع صوتي ،  
أم أرفع سبي ؟

إن الحلاج تؤرقه مشكلة الشر الاجتماعي ، وسوء توزيع الثروة ، وما يقرب على ذلك من دمار روحي ، وقدعان للثقافة بالعدالة الإلهية :

فقر الفقراء

راح يتكلم بالفاظ غامضة يمكن أن تحمل على محمل الكفر ، وإذ باح سر التجربة الصوفية :

لأنا حيناً جاد لنا المهروب بالوصل تمنعنا  
دخلنا السر ، أطلعنا وأشرنا  
ورافقنا وأرققنا ، وغشينا وغشينا  
وكوشنا ، وكاشفنا ، وعودنا وعاهدنا  
فلما أقبل الصبح نفرقنا ،  
تعاهدنا بأن أكرم حتى أنطوى في القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بلعبه

أنطوا كلاً منا حيناً ما ذهب قاني  
براقاً لم تلمسه كف من قبل  
قالوا : صيغوا .. زنديق كافر  
صحننا .. زنديق .. كافر

قالوا : صيغوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقيتنا  
فليقتل إنا نحمل دمه في رقيتنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبدلوا جهداً كانياً لاستتاله من مسجته :

أحبينا كلناه  
أكثر مما أحبينا

فتركناه يموت لكي يبق الكليات

أم قتله مجلس العدل السلطاني المتعبد بفناد ، حيث القاضي أبو عمرو الحمادي يعرف ما هو مطلوب منه ، وحيث ابن سلمان يردد كلماته كالصدى ، وحيث ابن صريح - العادل الوحيد في هذه المهزلة - يرفض أن يكثر الحلاج وقد شهد أن الله «خالقنا وإليه نعود» ، فلا يجد بداً من أن يستعني من المجلس ، وينسحب . وتكون دورة اللولب ، لأخيرة حين يأتي مبعوث من عد وزير القصر ، ليعلن أن الدولة - لظفاً منها وكرامة - قد سمحت للحلاج أن يخضعه العامة على الإسداء - نفس التهمة التي وجهت إلى سقراط - وعضت عنه ..

لكن وزير القصر يضيف :

«هنا أطلعنا حق السلطان ..

ما نصنع في حق الله ؟

فلقد أنبتنا أن الحلاج

يروي أن الله يحمل به ، أو ما شاء له الشيطان

من أوهام وضلالات

ولهذا أرجو أن يسأل في دعواه الزنديقية

فالوأي قد يعطو عن يرم من حقه

لكن لا يعطو عن يرم من حق الله ،

هكذا تحكم ألا عيب السياسة قبضتها على ربة الحلاج فضوقه إلى حقه ، مثلاً سبق المسيح من قبل . والحق أن ثمة عنصراً مسيحياً قوياً في

جوع الجوعى . في أعينهم توهج ألفاظ لا أولى معناها

...

أما ما بجأ قللى خوفاً . يضى روحى فزعا ونفادها  
فهو العين المخافة المحب  
فوق استهزام جارح  
«أين الله .. ؟»

والشئلي يرد على ذلك باستهزام أنظر . فالشر عنه يتفازيق .  
يستحيل تفسيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك لحكمة خفية لا  
يلدريها سوى الخالق :

لكى ألقى في وجهك

بسؤال مثل سؤالك

قل : من صنع الموت ؟

قل : من صنع العلة والذات ؟

قل : من رسم الجلودين ؟

وللمرورين ؟

قل : من ممل العيان ؟

من مد أصابعه في أذانهم ؟

من شد لسان البكم ؟

...

من ألقانا بعد الصفر النوراني

في هذا الماخور الطالع

من .. من .. ؟

والحلاج يمثل أذمة المثقف الساهي وراء المعرفة واليقين . الذى  
فنى شبابه في طلب العلوم ، فلم يزد علمه إلا حيرة واضطرابا :

وذويت عقلى ، وزيت للمصاييح ، شمس النهار على

صفحات الكتب

فخت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد .

إنه الموقف الذى سبق أن التقينا به في قصيدة «أقول لكم» :

أنا طوفت في الأوراق سواحا ، ضيا قللى حصانى ..

بعد أن حملت في الأوهام والظلمة

سنين طوال ، في بطن اللجاج وظلمة المنطق

وكنيت إذا أجبن الليل واستغنى الشجونا

ومن الصدر للمروق

وداعبت الحيلالات الخليتنا

أفوز بركنى العارى بجنب قبلى المرقى

وأبعت من قبرورهم . عظاما غرة ورووس

لتجلس فوق مائدتى . تبث حديثنا الصباح والمهوس

بل إن حديث الحلاج في أحد المناظر حين يقول :

إلى . إلى . إلى

لنظم كسرة من حمز مولانا وسيدنا

ليس إلا إعادة صياغة حديث «القديس» من نفس القصيدة .

قصيدة «أقول لكم» .

إلى . إلى . يا غرياء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى

إلى . إلى

لنظم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا المراح

وتوق الحلاج إلى أن

.. يوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل ..

استمرار لقول الشاعر . المعلم . الذى يتحدث في «أقول لكم»

بنبرة أنبياء العهد القديم .

أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عليان

وأن القلب إن غمم

وأن الخلق إن همم

وأن الربيع إن نقلت

فقد فعلت . فقد فعلت

هذا التكامل بين «الوغوس» و«البراكسيس» . بين الكلمة  
والفعل . هو الذى يربط بين أفعال صلاح عبد الصبور ورباط وثيق .  
وبهذا المعنى يصعب أن نقول إن مسرحية «مأساة الحلاج» كانت جنبا في  
رحم قصيدة «أقول لكم» . وهذه الاستمرارية في عمل الشاعر . هذا  
التزدد الداخلى للأصداة والذبذبات في أرجاء فنه . من علامم صدق  
الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية . واتساق المرمى .

وحيث نجد الحلاج أن غرقه الصوفية ستكون حاللا بينه وبين تحقيق  
رسالته الاجتماعية بتعلمها في مشهد عتيف . يشبه - من بعض الوجوه -  
تعليم إسماعيل للتدليل أم هانم في قصة يحيى حق . ويشكو مصطفى عبد  
اللطيف السحرى من أن صلاح عبد الصبور يتألف التاريخ هنا . وأن  
الحلاج لم يتعلم مرقته في الموقف الذى يذكره الشاعر .<sup>(٧)</sup> ولكن هذا  
التصرف - من جانب شاعرنا - مشروع في ظننا . فهو لا يتألف الحقيقة  
التاريخية وإن جافى التوقيت . وهو مستخدم لقيمته الدرامية العالية .  
له توظيف «الزائلا» لا «تسجيله» . إذا استعرتنا مصطلحات بعض  
الباحثين .

ولا تخلو المأساة من لحظات تفريخ ملهوى . وفكاهة تتراوح بين  
الرقرة والظلمة . كما في مشهد المزور الحش بين السجينين في السجن الذى  
زج فيه بالحلاج . وكما في مشهد الحكمة الرابع - أو ما قبلها مباشرة -  
حيث يتباهى أبو عمرو الهادى بعظمته وقدرته على التصرف بشنون

إلى . إلى . يا غرياء . يا فقراء . يا مرضى  
كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى

## التصريف

وحيا أسلمه السلطان للقضاة  
ورده القضاة للسلطان  
ورده السلطان للسجان  
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء  
ثم له ما شاء  
هل نحرم العالم من شهيد؟  
هل نحرم العالم من شهيد؟

وهي حيلة فنية نجدها في مواضيع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما في قصيدة «أحلام الفارس القديم» ، أو «البراءة» إذا استخدمنا عنوانها الذي نشرت تحت . في جريدة «الأهرام» ، لأول مرة ) :

ثم نعود موجتين فوأمين  
أسلمتنا العنان للتيار  
في دورة إلى الأبد  
من البحار للسماء  
من السماء للبحار

وفي هذه المسرحية - كما في سائر مسرحياته - يعتمد الشاعر ، أساساً ، على تلميحات بحر المتدارك ، مع إشارات يبحر أخرى كالرجز والزميل والوافر والتغارب . ولن يصعب على أصحاب العروض - وقد فعلوا - أن يأخذوا عليه بعض أخطاء في هذه الأمور ، ولكنها - أخطاء مغفورة - لأن المحتوى الفكري والوظيفية الدرامية والإدراك الشعرية هي أهم ما يهتم له الشاعر ، لا مراعاة قوانين الخليل وتجنب مزايق الزخافات والعلل .

## - ٢ -

«مسافر ليل» «لهواة سوداء» من نوع ملاهى بيكيت ، ويونسكو . وغيرها . وانظر عن هذا الجنس الأدبي مقالة محمد عبد الله الشفيق في مجلة «الفكر المعاصر» - إبريل ١٩٦٥ . وانظر التنبيل القيم الذي ذيل به صلاح عبد الصبور مسرحيته . أشخاص المسرحية ثلاثة : راو ، وعامل تذاكر ، وراكب . المنظر : عربة قطار مندفعة في طريقها طوال الوقت . والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم تحولات : من رحلة عادية إلى رحلة نحو الموت ، من عامل تذاكر إلى ديكتاتور عسكري يقتل ضحاياه دون ذرة تردد أو ندم ، من المؤلف إلى القريب ، من المضحك إلى المأسوي . ومستويات اللغة في المسرحية تساق هذه التحولات : فنحن ننقل من مثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع ، من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق للموضوعات ، من كلام السوق الميتل إلى رطانة الفلسفة وتحقيقات الشعراء .

ظهرت المسرحية لأول مرة في عدد يوليو ١٩٦٩ من مجلة «المرح» ، في تلك الأيام الخريزة من أواخر حكم عبد الناصر . وبشجاعة أدبية فائقة (لا يعد لها سوى شجاعة نجيب محفوظ في رواياته واقاصيصه) أخرج صلاح عبد الصبور هذا الدلائع البليغ عن إنسانية

منطق . وكيف أخرج صديقه القاضى الخروى . وهو «رجل مغرور بفرجه وذكائه» . فأبلس هذا الأخير ولم يجز جواباً . ولا يشكون شك من أن الفكاهة في مثل هذه المشاهد حشنة ، يعوزها انصاف - في حالة المسجين على الأقل - وتشفي على الفحش . فالخشوة ما مقصودة . على سبيل التضاد مع السباحات الروحية الراقية التي ترتفع بنا إليها أحاديث الحلاج والشبلى . ونحن نجد أمثلة لهذا الفحش في مسرح لايتزيبين - مثل مارلو وشكسبير - جنباً إلى جنب مع أدق ظلال الفكر وأرفع فروقات التعبير . ليس صلاح عبد الصبور رجلاً سريع اعتياد . صاحب ذق وحفر . وإنما هو فنان ناقص . يخطئ بكل أبعاد لتحرية من أعلاه إلى أدناها . ونحتاج إلى قارئ ذى عقل قوى . ووجدان قوى . ومعدة قوية .

والدلالة العصرية للمسرحية تنضح في مثل كلام ابن سريع . الذي يستخدم مصطلحا وجوديا (وقد كان سارتر من بين أهم المؤثرات على جيل عبد الصبور) . ويغمر من التجريدات الزانة التي لا تقي إلا خواء . ويريد للكلمة أن تتجسد في واقع عي محسوس :

العدل مواقف  
العدل سؤال أبدي يطرح كل هبة  
لماذا ألغمت الرد تشكل في كليات أخرى  
وتولد عنه سؤال آخر . يعني رداً  
العدل حوار لا يتوقف  
بين السلطان وسلطانه

ولاً أدع مسرحية «مأساة الحلاج» . قبل أن أتوه بالمقدرة لدرامية - الشعرية الفائقة لألفها . حيث الشعر موظف في خدمة الموقف . وحيث الإنجاز الملح يفي عن الحشو والتزييد . يقول المسجين الثاني :

أمي ما ماتت جوعاً . أمي عاشت جوعانة  
ولذا مرضت صباحاً . عجزت ظهراً . ماتت قبل الليل  
هذه المقدرة الصورية تكاد ترق أحيانا إلى ذرى بليكية (نسبة إلى ولم بليك) حين يستخدم الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل . كما في قوله :

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء  
كانه طفل صاوي شريد  
قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

لم يبرأنا الباري ليعلمنا ، ويصغنا في عنيه  
بل ليرأنا نتمو . ونلامس جبهتنا وجه الشمس  
أو نرح تحت عباءتها كالحملان الرحمة .

ويبرع صلاح عبد الصبور في صنع ما يمكن أن نسميه : تكوينات دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً بالإنهاء والوفاء والتحقق . ومن أمثلة ذلك قول مقدم المجموعة

وسروج الخيل البراقة. أما طاغية اليوم فهو يعيش حياة رمادية كئيبة. أقرب إلى التشيف. تغلظ من اللعنان، طاغية اليوم لا يشارك أقران الشراب، ولا يقيم حفلات القصف والمجون، ولا يبكى أحكم لإعدام على ظهر الورق اللعب، وإنما يتعامل مع أرقام وإحصائيات وأزوار وبنات - حيث كل شيء محسوب - ويعالي - برغم كل سلطانه - من وحدة عبقة.

هذه صورة الطاغية الحديث كما صورته أودن، أما صلاح عبد الصبور في رسم له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإبداع:

«هل تعلم . لست سعيدا  
يتحيل بعض الحق أنى رجل محظوظ  
ويقولون لأنفسهم ...  
حين يعودون إلى أكواحهم وزراليم في الليل  
«ماذا يصنع عشري الستة؟»  
«يتقاضي أعلى أجر»  
«يسكن في قصر»  
«يصرف في أفئدة الناس»  
لا يدرون بأنى أحمل أكبر عبء  
أفرغ في الليل إذا حدثت واقعة ما  
أخرج من قصري كي ألتفتد أحوال الحقن  
أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين  
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أسطر  
أنواع القتل والسفاحين.

إلى أن يقول:

إني أحيى في وحدة  
أحيى في وحدة  
أحيى في وحدة

والمدح - مسافر الليل - يذكركنا ببطل قصيدة أخرى لأودن هي قصيدة «المواطن المجهول» (١٩٣٩). إن الرجل العادي في عصرنا ليس إلا إسما على ورق، رقبا بين أرقام - ملفا بين ملفات - وعامل التذاكر يشغله رغم انتعاشه بأنه برئ لم يقتل، ولم يسرق، ولم يكسر قانونا. غاية الأمر أنه ضحية لأيد من التقدم بها على مذهب السلطة. لكي تراهي الأصول، وتستوفي المظاهر، وتجري لعبة السياسة في طريقها المرسوم. ليس ثمة ما يدل على أن صلاح عبد الصبور قد تأثر بأودن هنا، أو حتى أنه قرأ قصائده المذكورة، وإنما هي روح العصر وسفاهة، تستخرج من شاعرين كبيرين - أحدهما في الشرق والآخر في الغرب - نتائج متشابهة، وتجيها بمواقف متقاربة.

والراكب في حرصه على البقاء، وخوفه من بطش عالم التذاكر، ولايته ويسايره ويدامنه، فينشئ على عدله ورحمته وعد وجوده، يصنع على ذلك محفظة من الشعر العرقى الذي يورده نوازلة على سبيل التطبيق الساخر، أو التضمين دنى الدلالة، كما يورد إيل وغيره قدامى الشعراء:

الإنسان، هذه الإداة الصارمة لحكم الطغاة، هذا التجسيم لانتقالب الأوضاع، ولي الحقائق. وتوارى العدل في غيابات الجور.

عامل التذاكر في المسرحية طاغية متنكر، يلعب دور الله، ويؤمن - وهذا أشنع ما في الأمر - أنه إنما يفعل ذلك لصالح الحكوميين، ويتحمل الكثير من أجلهم، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاء ولا شكورا. والراكب هو الإنسان العادي الذي سحقته الأنظمة الشمولية، وأصبحت بطاقة هويته هي أتمن تملكاته، لأنه بدونها يتدو غير موجود، وبلا حقوق. والراوى هو صورة حديثة من الحقوة الإغريقية: تراقب ولكنها لا تجرؤ على التطبيق، فهي خائفة من الطاغية. وجو المسرحية - في إيقاعه المتسارع - أشبه بكايوس خاطف - تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض، ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة للانتقاط أنفاسه، إلا بعد أن تم الجريمة، ويوطأ العدل بالتماس.

المسرحية، من بعض الزوايا، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور السابقة، لاسيا «مأساة العلاج». نحن نجد هنا أيضا مشهد محاكمة، كما في المسرحية السابقة، وكما في كثير من أعمال يرحمت. يهتم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه قتل الله (صدى من تنشه) وسرق بطاقته الشخصية. وفي هذا العالم العتيق، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض، يقتصر عامل التذاكر على مجلس في أعلى الغرفة، فوق رف الحجاب، ويدلى ساقيه، ويؤرجع قديمه على رأس الراكب. فم العجب وقد قالوا قديما: إن القانون فوق رؤوس الأفراد؟ وتتخيل أشباح طغاة من التاريخ القديم والحديث: الإسكندر الأكبر، هانيبال، تيمور لك، الدونشى، هنتر، لندون جونسون. وإزاء سلطانهم يحنث صوت العقل، وتنصاع الحكمة للقوة، بل تغدو الحكمة قرينا للقوة: إن الإسكندر، في ميمة عمره، بعد أن روض المهر الجامع، يروض معلمه أرسطاليس، وهو الذى عينه فيليب المقدونى ليرى فناء، وبكتكف من غلوائه، ويعلمه الكتاب والحكمة.

إن عامل التذاكر - في مسرحيته هذه - لا يفتقر إلى المبررات، ولا تنوزد الحجة المنطقية، فإن وراءه تاريخا طويلا من تبريرات الطغابان: «جوع كليك يتبعك» (التنمان بين المنظر)، «عندما أسمع كلمة الثقافة أغمس مسدسى» (زعم نازى)، «إني أرى رعوفا قد أينبت وحان قطفها» (الحجاج بن يوسف الثقفى)، «علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعا» (لندون جونسون). وإلى هذه الروائع يضيف طاغيتنا - «عشري الستة» - من عنده آية أخرى: «حقن في رجمة، ثم اضرب في عتب».

إن عامل التذاكر يذكركنا بالطاغية الحديث الذى يتحدث عنه أودن في قصيدة «المديون» (١٩٤٨). غلدير في عصرنا - وهو رمز لتحكم البيروقراطية في مصائر الناس - يدبر «دولة الرخاء» أو «عالم الوفرة»، دون أن يكون راعيا أم عادلا. إنه نموذج للناعية، تراه في الولايات المتحدة الأمريكية، كما تراه بين صفوف الحزب الشيوعى السوفيتى. قديما كان الطغابان قرين الفراغ، والقصور، وفاخر المآدب، والحنسناوات من الزوجات والمخيطيات والجوارى، وأولية الجنود،



الجرم والذات  
المأهبة والإسقاطات  
والقائغوريات  
يوناني لا يفهم

وحين يتلعب عامل التناكر تذكرك الراوى - وهى بمثابة المقد بين  
المواطن والدولة - تدرك أن المقد الاجتماعى الذى تحدث عنه روسو  
وهيوم ولوك ، والذى ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، قد تمزق ،  
وأضحى الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقلية ، وفلسفات الغريزة  
والدم والتخبة ، وهو ما تجده فى النازية والفاشية وغيرهما .

- ٣ -

« الأميرة تنتظر » - على خلاف السريتين السابقتين - مسرحية  
ميتلكية - نسبة إلى الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميتريك -  
يتشأها ضياف رمزي شفيف . ويصعب اقتناص رموزها فى شبكة  
المعنى : فهى تكون ولا تبنى - وترمز ولا تصرح - وتومى ولا تعدد . إن  
هوامها أشبه بالأوزون ، وجوها أشبه بثلج الساعات التى تسبق مطلع  
الفجر . حين لا يتميز الخط الأبيض عن الخط الأسود ، وتتحرك قوى  
النضياء فى قلب الظلام . وتكون الحرب سجلا بين الحفاء والتجلى ، بين  
الوعى والملاوعى ، بين الواقع والحلم .

تنظم هذه المسرحية - ذات الفصل الواحد - وحدات المكان  
والزمان والحادث ، بما يحقق لها وحدة الجو النفسى ووحدة الأثر .  
فالأحداث تدور فى ليلة واحدة ، داخل كوخ قصى فى وادى يدمى وادى  
السرو ، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث - مفطورة ، ويرة ،  
وأمر الحير - منذ خمسة عشر عاما ، ويزن به بعد أن تعظم قلب  
الأميرة . إذ وقعت فى هوى كبير الحراس - ويذى السنتدل - لوهيته  
ذاتها ، وأمكنته من عقائد الأمور فى المملكة ، قتل الملك - أو عجل  
بجوته - ولم ييب الأميرة الطفل الذى كانت تنوق إليه . وخلال سنوات  
حكمه أنكره الحراس والقادة والجند ، وهجره . وفى ليلة الحادث تمثل  
الأميرة مع وصيفاتها هذا الذى حدث ، ويتظن مقدم رجل - إن زوعا  
أقرب إلى المازوكية يدفعهن إلى استرجاع آلام الماضي ، أو كما تقول  
الوصيفة الثانية :

هذا مجاد مواجدا لليلية  
الجرم يريد السكين

والصدى من يودلى واضح : « أنا الجرم والسكين والغريسة  
والجلاد » . وفى غمرة الذعر العصابى ، يسمع صوت من الخارج كان  
عطى تردد ، فتترجح الأميرة وتساءل :

ما هذا يا أم الحير  
الوصيفة الثالثة : مولان ...

تلك هى الروح

على نحو ما تسأل السيدة العصابية فى قصيدة « الأرض الحراب »

فإذا رحمت فانت أم أو أب  
هذان فى الدنيا هم الرحماء

علم بأسرار الديانات واللعن  
له خطرات تفصح الناس والكبا  
(المتى)

ولو لم يكن فى كفه غير روحه  
لجاد بها فليستق الله سائله

كذلك يعمد الراوى إلى تصوير خوف الراكب وإثارة السلامة  
إذ التفتة سلاح الضعيف فى مجتمع الطفاني . والمصانة أداة للبقاء .  
وصون الذات والبنون والأموال . يترجم الراوى - فى حياته المخرج  
لنصده - عن مشاعر الراكب فيقول :

قال الراكب فى نفسه  
ما يلمرى . فلعل الرجل هو الإسكندر  
ولعل الموتى مازالوا أحياء  
وعلى كل . فالأيام غريبة  
والأوفى أن نلتزم الحيطنة  
ولعل إن لست له أن يتركنى فى حالى  
قال الراكب فى نفسه  
لألائيل له

وذلك على نحو ما يتفوه الواعظ بنصيحته الغالية فى «مأساة  
الحلاج» :

بم باح . لكى تأخذ الشرطة ؟  
لا أدرى . وعلى كل . فالأيام غريبة  
والعاقل من يتحز فى كلامه  
لا يعرض بالسوء  
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض  
أو وال أو محتسب أو حاكم

وعامل التناكر يستخدم مصطلحات الفلسفة ، متلاعيا بها  
كالسومطائين ، كمن يوقع الراكب المسكين فى حيلال من لفظ :

لا داعى للشكر  
هل تدرى ما معنى فقد بطاقتك الشخصية  
معناها أنك لست بموجود  
فالسارق قد قتلك  
إذ أفقدك تشخصك للمعين

وذلك على نحو ما كان السجين الثانى ، فى «مأساة الحلاج» ،  
يحب الحكمة فى مطلع شبابه ، قبل أن يلجئه الواقع الاجتماعى الظالم إلى  
الانحراف ، وكان يقضى صباه فى دور العلم ، أو بين دكاكين  
الرواقين ، ويعود ليلجأ إلى الطبيعة بالألفاظ البراقة كالنصارى المدهون :

لشاعرين نجد نفس العيشقة (إيروئسزم) المتخللة . وغنائية الرنفا وحسية للمدركات . وخطوط الحياة في مواجهة الموت ، والحسب مواجهة القم .

ويجب القنديل من ركنه المظلم فجأة . وقد اكتملت مقاطع أثر الداخلية التي كان يترجم بها في ههنا غامضة كسجع الكهان ، وط يديه على رقية السندل . ويغمد فيه مسكينه . جزاء وفاء لبرا وخيائنه وكذبه . ولا ينسى قبل أن يرسل أن يلقي الأميرة درما الكبرياء . والاكتفاء الذاتي . ولو كان الحلي عزلة باردة طاه كالجليد :

هذا تذييل لا تكل أغنيى دونه  
يا أمراء وأميرة  
كوني سيدة وأميرة  
لا تلي ركبك التورانية في استخذاء  
في حقوى رجل من طين  
أيا الفيل ما كان  
وغداً أو شهيا  
عملاقاً أو أظفالا  
ولتلق الأوان الحب . ولا تعطيه  
اضطجعي مع نفسك  
ولتكنلك ذاتك

ويؤيد هذا التفسير السياسي للمسرحية الذى قدمه بدر توفيق فالحظ - على ما يلاحظ - هو انتظار المخلص الذى يغيب الأمل ودرس التجربة للمريرة . عند بدر توفيق أن الأميرة هي المدينة أو الوطن . والسندل هو الحلم . والقنديل هو الواقع . والوصيفات بمثابة كورس غريق .<sup>(١١)</sup>

وخط التضاد بين الحياة والموت توحى به رموز موضعية أخرى متناثرة في ثنايا المسرحية . فأشجار السرو مثلا - كما يلاحظ الدكتور لويس عوض - « أشجار لا تثبت في الحياة ولا تستتب في قريش الشعراء إلا في أفنية المقابر » .<sup>(١٢)</sup>

وعندى أن للمسرحية - إلى جانب البعد السياسي - بعدا آخر ميتافيزيقيا . وكأنما الأميرة التي « تهي أن تخرج جوهرها التوراني بيض اللذات الأرضية » هي الروح التي تبحث عن جسد تسكنه . وهي الصورة التي تبحث عن مائة . وهي الجرد الذى يطمع إلى أن ينفذ عينيا . وكثيرا من أحداث الأميرة - حتى أكتزها إيفالا في الواقعية - مشحون ببدء النعات الرمزية التحتية . عندما تقول وهي تبسط من أهل الدرج إلى وصيفاتها المنتظرات أسفله : « شكرا . فألهبط درجة » فإنما هي الروح تبسط إلى الأرض - الورقة التي هبطت من الغل الأرفع . إن في فكر صلاح عبد الصبور - الذى بدأ واقعا اشتراكيا - عنصرا قويا من الأفلاطونية . ومن الأفلاطونية المحدثه :

كما نعلم بالحب كما يعلم كهف بالورد

شريكها في الزفة - زوجها أو عشيقها :

ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون ؟  
إنها الريح تحت الباب .

وفي محاولة بآسة للتنبل على كتابة الانتظار (هن - كالتساءل في بيت برناردو أليا - « يعيش في انتظار رجل ») يحاولون اختزال الهجة وبث المرح في نفوسهم :

الوصيفة الثالثة : فلنضحك  
الوصيفة الأولى : حقا .. فلنضحك  
الأميرة : فلنضحك  
(لا يضحك أحد)

إنهم إيماءة بلا حركة ، وقوة مشلولة ، كرجال إليوت الجوف ، أو كاستراجون وفلاذبير في عظام مسرحية صمويل بيكت « في انتظار جودو » :

فلاذبير : حسنا . هل أغضى  
استراجون : نعم . هيا بنا أغضى  
(لا يتحركان)<sup>(١٣)</sup>

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، « نحيل ، رث الهيئة . عليه تراب الفقر والفسر » . يدعى القنديل . قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يبرح حتى يلقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يجلس في ركن المسرح الأمامي الأسير ناظرا الباب وموليا ظهره للجسمور . وبعد قليل يأتي السندل حبيب الأميرة الخائى ، يريد بها أن تتبعه بعد أن قبلت له المقادير ظهر الخن . إنه المخلص الذى ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظرنه طويلا . ولكنه - وأأسفاه - كاذب كالمهد به :

ها هو ذا يأتي متضمعا بالكلب كما اعتاد  
قد عامت في شفتيه الألفاظ  
لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة - محاولا استئانة قلبها - بليليا حبيبا ، وكيف علمها لذلك الحب وأساره ، وحولها إلى امرأة مكحلة الأثرة . فتقول له غاضبة : « لا يحكى عن مصيبي إلا رجل وغد » . وتذكر درس لوركا في قصيدته « الزوجة الحاتنة » :

صعدت على أجمل الهاري  
دون شكيمة أو ركاب  
وكرجل لن أكر  
الأشياء التي قالتها لي

وهي أبيات أوردها عبد الصبور في مقالته « لوركا شاعر الأندلس » من كتابه « حتى نغفر الموت » (دار الطليعة : بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣) . ولتذكر أن عبد الصبور عاشق للوركا قديما ، نظم عنه قصيدة من ديوانه « أسلام القاموس القديم » ، ونظم شعرا مسرحيته « يوما » التي نقلها عن الفرنسية وحيد النقاش . وعند كلا

ورايح صلاح عبد الصبور - براعته المعهوده - بين أرق حات الشاعرية :

مولاني

في وسط السلم تختار العين  
جيدك أم كومة ماس  
يتكسر فيها النور ويتم

وبين الفئح الصريح :

فاسمعي إذن أحدث نكتة  
رجل قال تزوجته  
اليدل يفوقك حسنا  
قالت زوجته :

اذهب حل سراويل اليدل  
بدلا من حل سراويلي .

إن قائلة المتقطعة الأولى هي ذاتها قائلة الثاني - الوصفية الأولى . فالإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على البرزخ بين وجودين . وتقوم جدلية خلاقة بين طرفي المتقطعتين : فكل منهما يصبوب الآخر وينقده . إن الروحانية تنفذا من الانفاس في طبيعة فجة - من طراز ما يجده عند أتباع زولا الأضال قامة من أستاذهم . والفئح تنفذا من التحليل في أفق غلغل الهواء ، ميتوت الصلة بأرضنا المعجون ترابها شهوة وعرقا وإفرازات . ما كان لأحد سوى شاعر كبير أن يكتب هذه الأبيات .

ومن مفارقات الحب المؤسية - والصادقة فنيا وحياتيا على السواء - أن تبكي الأميرة حبيبيا بعد موته ، وتجمده - مثل دوريان جري - بملك من الصندق وهو جثان هامد ما لم يكن يملكه وهو بضاجعها ويقتل أباهما ويستصمب الملك :

آه ، ما أصدله ميتا  
انظرن ، ماتت بسمنه الفاتنة اللزجة  
ويذا مرعشا مذعورا في صدق فائن

- ٤ -

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية «ليل والمجنون» لا تصيب مثل هذا التجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون والكائنات . إنها - في تقديري - أضعف مسرحياته ، كما أن «النساء حين يتحطمن» أضعف كتبه النقدية .

يرفع الستار عن غرفة تحرير في إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، وزرى محرريا - سعيد وحسان وزباد وحسان - وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يترامون ما بين الإيمان بالإصلاح التدريجي والإيمان بالعنف الدموي . ويدخل عليهم الأستاذ - رئيس التحرير - فيقترح أن يكونوا فرقة تمثيل تجتمع ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسبوع ، بعيدا عن جو العمل

الصحف - كي تجري تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أتقن أفرادها أدوارهم قدموا حفلا يبدعون إليه بعض الأصحاب الخطاء . ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية شوقي «مجنون ليل» ، فيلق اقتراحه القبول برغم بضع اعتراضات . وهكذا تولد مسرحية داخل المسرحية ، ومن الحوار بين العاملين تبتق دلالة عمل الشاعر الأحدث .

والواقع أن هذا المنهج - منهج التقابل مع شاعر سابق ، وتضمن أصوات الآخرين - ليس جديدا على صلاح عبد الصبور . فقد سبق له أن استعار من أحمد شوقي ، على سبيل المقابلة والتكم ، كما يقول الدكتور جابر عصفور : «يستخدم صلاح التضمين في قصيدته «الحب في هذا الزمان» ... فيستعين بتقليد شوقي ليبرز بوضعه في قصيدته عن الفارق بين الحب السلي الذي ينضج للزبيب والحبيبان لأنه ابن مجتمع جامد زين :

نظرة ، لاسنامة ، فلام  
فكلام ، فوعد ، فلفاء

والحب للعاصر بسرعه الآلية وعلم صفة وزيفه » (١١)

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحرق القاهرة . وتضج سلطات الأمن رخصة المجلة ، ويتبين أن حساما جاسوس على زملائه ، ويظل سعيد حائرا بين الماضي والمستقبل . «وقت مفقود بين الوقتين» ، أو - بالتعبير الأدوينسي - وقت بني الرماد والورد . أما ليل - رمز الوطن ، وهو رمز بل من فرط الاستعمال - فتظل تنتظر الحبيب بها ، الذي يكون على يديه الخلاص .

في المسرحية - ولابد - أصداء من قراءات عبد الصبور : فخيطة المقابلة بين الواقع والخيال يستدعي بيرلندورف . وهناك شرح جيد لبيت إليوت من قصيدة «بروفوك» : «النساء يتحدثن يرحن يحنن / يذكرن مكابيل أنجلو» :

معناه أن العاهرة المصرية  
تحشو نصف الرأس الأعلى بالخدلة البراقة  
كي عمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدى من ختام قصيدة «الملاح المرم» لكونرودج : «فرسانا محزونين وحكام» . وتجد ذكرا لبرحت وجوته (وهما شاعران قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوي - صديق الشاعر الراحل - في مقالة له ممتعة) . وعلى جدار غرفة تحرير المجلة تقوم لوحة «دون كيخوت» للمصور دومييه .

على أن المسرحية تعاني من خلل رئيسي يتمثل في أنها - أساسا - مسرحية واقعية ، بل طبيعية الزعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا . إنها في مجالها لأزمة المثقف الثوري ، قد صنعت من نفس مادة «الأبدى القلعة» لسارتر ، و«الأزهار» (لا «العادلون») لكلامي ، و«الصمت والصدى» لأمين العيوبي . وكثيرا ما نشعر أن الشعر يتمثل تحت وطأة ما كان الأجلر به أن يقال - ببساطة - نثرا :

سعيد . هل أصبح لك شأى  
لبل . شكرا يا حبي

• • • •

زباد : لا بل قد خالجنى إحساس طبقى

وتبلغ الركافة أوجها في قول سعيد ينتظر المنص : .

.. باسم الشعراء وباسم الحفراء  
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية  
وحيد الله النديم وتوفيق الحكيم وألفظ ،  
وشجرة البر وكتاب المونى ونشيد بلادى  
نرجو أن تأتى وألفظى سرعة  
فالصبر تبذل  
والياس تغدد

شتان بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة عن  
الانتظار في قصيدة «نوافات» ، آخر قصائد ديوان «شجر الليل» :

ها أنا أستدير بوجهى إليك ، فأبكي  
لأن انتظارى طال ، لأن انتظارى  
يطول . لأنك قد لا تجي ، لأن  
النجوم تكذب ظنى ، لأن كتاب  
الطوال يزعم أنك تأتى إذا  
القرن التمر والأفحوان ..

وتنتثر في تضاعيف المسرحية نداءات من نوع «أزياد» ،  
«أسعيد» . لكننا عدنا إلى أيام عزيز أباطة في مسرحياته ذات الهاد  
المصرى .

وفي المسرحية جانب نبي إليه ناقد لم يجد - للأسف - الشجاعة  
الكافية لذكر اسمه ، ففرغ مقالة له في مجلة «الآداب» البيروتية باسم  
«شاهد» من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان «أنوار خواطر» أم  
تألف؟ «مجلة الآداب» ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨ أن مسرحية عبد  
الصبور تتم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ،  
نشرت في مجلة «الكلمة» العراقية (تشرين الثاني ١٩٦٩) ، عنوانها  
«القارة السابعة» . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا لدعواه :

#### حسب الشيخ جعفر

#### صلاح عبد الصبور

- ١ - الزمن اليايس ، يا حبيبي ، كالنقى في  
أصابى .
- ٢ - المحدث في نومها الوعرول ، نامى ، انهمكى  
في الزينة ، التى على جذعى كالليلاب .
- ٣ - انتظرت وامتألت كالمزول يلتف يخط منك .
- ٤ - عاشقا أذعل ، لى يفتح الخليج .. تحنى الألقى  
الطافر في الخنجان .. في غرفت البحر .. يفتح  
الخليج هل تسمع ؟ تصح سفن مثقلة تدخل  
في البحر كما تدخل في قازارها اليدان .
- ٥ - ارنجفت مثل الور المشدود في انتظار .
- ٦ - وفي المقهى الدخان امرأة توتسى ، الرحيل في  
قوارب من ورق الجرائد
- ٧ - الحب في السرير كالرحيل في السفينة .. وفي  
السرير والشرافى الناصعة اليايس زينا سفن  
مظلة في هداة العباب .. أبحرت ثقلا هائلا  
تحملى زينا إلى اللا شاطى .
- ٨ - ارنجى المذهب كظل السعف الخائق على الماء .
- ٩ - جلدى يابس يهدل في الليل كما يهتل العشب  
إلى النيران .

- ١ - يحمل بوقا في صحراء الزمن اليايس .
- ٢ - لا تنصق بالصمت كما يلتصق اللباب الخائف  
بالشجرة .
- ٣ - تلتف حوالبك عيون كالخيط على المزول .
- ٤ - ماذا لو تلمس كفى الحشنة هذا الجسد الشمعى  
المألق حتى يفتح لى كخيلج ينتظر المركب .
- ٥ - انفرلى ، والمسى ، ونعسى أنى وتر مشدود .
- ٦ - هل نرحل للمستقبل في سفن من ورق  
الصف الأصفر .
- ٧ - هل أبحر ودكا فوق سريره .
- ٨ - متكين كما يتكى السعف الأخضر فوق الماء .
- ٩ - غمغم بالكلمات كغمغم النيران إلى العشب .

سأناؤه فقال .. « كما تجد قوائم هزيلة طويلة ، من النوع الذي يبرح شقيق مقار في إيرادته في قصصه : « أثبت في أحد أعائه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كملاترة المعارف البريطانية ، ومختار الصحاح ، وتقويم العبري الفلكي ، وأصول التعبير الترتي ، وغيرها .. » .

ويخرج الستار عن الملك وحاشيته في قاعة العرض فتراه يحدث إحدى محباته بكلام غريب ، هو خليط من المشقة والصبوية ، وكأنه تهكم على رطانة الفلسفة :

فحدثك عموران يقودان إلى التبع المكون  
للمستقر في سمحات تأمل ذاته  
في باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الطغاة من شوارعهم ، كلويس الرابع عشر ، « أنا الدولة » ..

مادمت أنا صاحب هدى التوتة  
فأنا الدولة .. أنا أنا فيها ، أنا من فيها ..  
أنا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيت الحكمة  
بل إلى العبد والمستشفى والجبانة والحبس

وهو يعامل رجال حاشيته كما يعامل كاليغولا ، في مسرحية كامي ، المرتقة من الشرارة الواقعية بياحه .

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يمنح زوجته طفلاً ، فتوسل إليه أن ينجب لها عقيقاً تنجب منه ، فيوافق . بعد لأي - شريطة أن يقتل الصبيق بعد إتمام مهمته . ولكن الملكة تقول :

لا .. لن تقتل رجلاً أطفال زهره  
أطلقه يضرب في الأرض

ويدخل « طير الموت الأسود » بدن الملك ، على الرغم منه .

وتعود جوقة النساء - في الفصل الثاني - إلى الحديث نثراً ، ذاكراً أوسطو مرة أخرى ، في حين نرى جيئان الملك الممدد . ويحاول أهل القصر رد الحياة إلى البيت بفاحش الإغراء حينا ، وبارئس حينا ، ويعرض مقنناته من ذهب وجواهر على عبيته المغمضين حيناً ثالثاً ، ولا جدوى . ويجد الملكة في شاعر القصصه صالتيه ، فهو الوحيد الذي مازال يحتفظ بشئ من الرجولة والثقاء ، فتزحل معه عن القصر إلى كوخ على النهر ، وتبته نفسها . وينضم إليها خياط القصر الذي كان المثل - في إحدى تزواته - قد أمر بقطع لسانه .

ويرسل أهل القصر الجلاذ لكي يعود بالملكة الآفة ويقتل الشاعر اللعبر . ويرحب الجلاذ بهذه المهمة ، فهو عدو للشاعر منذ قديم ، وعلاقتها أشبه بملاعة تيمور ومبار في شر أدونيس :

لا يفرى . أن آلى بالملكة  
لا أدري هل يقع هذا في بيت الملك النائم أم لا يقع  
لكن قد يفرى أن أنسل بالبعث بأضلاع الشاعر  
فأنا منذ زمان أكره هذا المألوف الماكر

بلوح في أمثلة الناقد مقننة ، وترجح أن صلاح عبد الصبور جاوز الحد للشروع في تأثره بالقصيدة . وأدع الأمر لشبكة الضمير الأدبي ولن نزاراً قصيدة حسب الشيخ جعفر كاملة ، فإني لا أعرفها إلا من خلال هذه المقتطفات .

- ٥ -

ونأني إلى مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة « بعد أن يموت الملك » فجددها تقع من إنجازها السابق في مكان بين بين : إنها أدنى من المسرحيات الثلاث الأولى ، ولكنها أفضل من المسرحية الرابعة . وهي ، على الأقل ، تملك مهر وجودها كمسرحية شعرية . ما كان يمكن أن نكتب نثراً .

المسرحية ، كما يصنفها صاحبا ، « ملهات مأساوية » ، فيها شئ من يونسكو مؤلف مسرحية « الملك يفرج » . ويخطها الرئيس هو الصراع بين الأبروس والثاناقوس ، بين مبدأ الحياة الذي يمثله الشاعر ومبدأ الموت الذي يمثله الملك . وتحتاج الملكة - الأرض الأم ، الأرض الخالدة - إلى صف الشاعر الذي يخصصها ، في حين يريد أفراد حاشية الملك ، الذين دب إلى تقويمهم العفن - الوزير والمؤرخ والقاضي والجلاذ - أن يبدؤوا إلى عالم العضم والإعمال والموات .

تبدأ المسرحية - على نحو غير موفق - بثلاث نساء يقدمنا نثراً ( هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعاً نظرية مطولة في مسرحية ) وكأنها يرمين إلى شئ غريب من التغريب البريخ ( ولكن نجد ذكراً لمسرحية برخت « دائرة الطباشير القوقازية » في موضع لاحق من المسرحية ) . وينتظر الشاعر فيقول : « والمسرحية التي تقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور ، وهو رجل أبحر ذو نظارات ، كان يورثنا أحياناً في أثناء العروض .. » إن إقحام الكاتب ذاته في عمله مخوف بالمخاطر ، فلما ينبجح - حاول أدونيس - وهو ، رغم قاتمته الشعرية الشائقة ، نرجسي كبير - حين كتب في « فصل الجبر » :

على أسير على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسير على  
أحمد سعيد أسير  
يصارع يتكسر كاليغول  
وأدونيس يموت (١٦)

وحاوله إدوار الحرافط في ختام قصة « في الشوارع » : « نداه يهتف به : - إدوار .. إدوار .. » (١٧) ربما كان الفرد متشكوك هو الفنان الوحيد الذي نجح في دس ذاته في أعماه :

تحدثنا إحدى النساء الثلاث - وهي محليات الملك - أن موضوع مسرحية الليلة هو موت أحد الملوك ، كما ورد في أحد الكتب الصفراء القديمة . وتقرأ لنا زميلتها مقتطفات من كتاب « الشعر » لأرسطو . ويحاكي الشاعر أسلوب الممنعة محاكاة ساخرة : « وواقع الأمر أن المؤلف لم ينجبنا ، وربما كان قد أبحر اضرج ، الذي أبحر مدير المسرح ، الذي

## في هيئته شيء.. لا يعجبني

ويشت الشاعر للمخلد في القتال حتى يصبره .

وفي الفصل الثالث تعاود السودة الثلاث الظهور . فيفتحن ثلاث بابات محكمة

الأول أن ترسل الحاشية الملك للملكة إلى العالم السفلي . فيجن حزن الشاعر ويمضي في طلبها كما مضى أورفيوس في طلب زوجته يورديكي . وهناك يتحكم قضاة الأقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر ويرفض الشاعر ذلك .

والبابة الثانية هي أن يشب قتل الملكة عن الطوق . ويتأهب لمحلوس على العرش . ولكنه ينده يتأوى فيقرر أن يزيل بقايا الماضي ويعيد بناء القصر . ولكن دون ذلك أن أمير البر الفري قد احتل سائر غرف القصر

والبابة الثالثة هي أن يتخذ الشاعر سيفاً . ويعود مع الملكة إلى القصر . لكي يتحكم طفل المستقبل .

وتترك السودة للظلمة أن يجناروا النهاية التي يريسونها .

إن الشاعر هنا - مثل المغني في « حكاية المغني الحزين » من ديوان « تأملات في زمن جريح » - « الوحيد في بلاط غلسد » إنه أحد أقعة صلاح عبد الصبور . شاهد عصره وضميره في آن واحد .

## • هوامش :

- (٨) في الظلال جوجو ، صمويل بكت ، ترجمة د . فايز إسكندر ، في كتاب مسرح العشب الحية المصرية العامة لتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤ .
- (٩) بدر توفيق ، « الأجيال في الموت والانتظار » ، مجلة المسرح ، يوليو - أغسطس ١٩٧٠ ، ص ٧٨ - ٨٣ .
- (١٠) د . لويس عوض ، الحرية وتقد الحرية ، الحية العامة لتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٢٢ .
- (١١) د . جابر صغور ، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور ، مجلة الحلة ، فبراير ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .
- (١٢) قدوس ، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢ .
- (١٣) إدوارد الخراط ، صاعقة الكبرياء ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .

- (١) د . لويس عوض ، دراسات في أدب الحديث ، دار للفرقة ١٩٦٦ ، ص ١٩٣ .
- (٢) د . أحمد كمال زكي ، القد . دراسة وتحليل ، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
- (٣) أحمد عبد الحفيظ حمازي ، « صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعرية أساساً الملاح » ، مجلة الحلة ، فبراير ١٩٦٧ .
- (٤) مصطفى عبد الحفيظ السعدي ، رسالة الملاح ، رواية الأدب الحديث ، ص ٥ - ٦ .
- (٥) Issa J. Boullata, « Murder in Baghdad », The Mullian World Vol. LXIII, No 3, July 1973, p. 241.
- (٦) د . حر الدين إسمايل ، « توظيف التراث في المسرح » ، مجلة قصور ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .
- (٧) مصطفى السحرى ، نشة

إن الشاعر يحتاج إلى بيئة تنلق رحيه . وهذه البيئة تستطيع أن تجعل الشاعر يطمح إلى تحقيق ما تطله منه إذا كانت بيئة مستمرة مدركة لرسالة الشعر والشاعر .

كتابة على وجه  
الريح

# الرمزية والنراجيديا

## في "مأساة الحلاج" لـ "ليلي والمجنون"

كل أنواع التعبير الإنساني، دون استثناء، تقوم على الرمز، بإطلاق الأصوات، أو رسم الأشكال، أو بإتيان الإشارات والإيماءات: أنعاماً وعميمات وكلمات، أو كتابة أو علامة أو تصويراً، أو تحريكاً لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه. ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شيء، والتعبير الخاص، الإبداعي الفني، شيء آخر. التعبير العام، والرمز العامة، كاللغة، يكون معطيات عامة، التنوع فيها يخضع لظروف سائدة مشتركة، وتتميزها يحدث في إطار الظروف نفسها وتحت تأثيرها، فيلطف، أو يتم قبوله، وفقاً لمقاييس وأوضاع «بشركة» فيها، وفي التأثر بها أو الخضوع لها، أو النجود عليها، الجميع، في الزمان الواحد، وفي الوطن الواحد، وأحياناً في العالم الواحد. أما التعبير الخاص، الإبداعي الفني، فهو فردي، هو التجاوز الذي يحققه الفنان - الشاعر - للتعاقب والتضاد والامتزاج المتحقق في ذهنه بين التعبير العام، وإدراكه هو الشخصي لما ينبغي أن يكون عليه التعبير في قالب فني يشيده ويملاؤه بصياغاته الخاصة. هذا التجاوز، متحققاً في كلمات اللغة وصورها، هو الأدب. وهذا التجاوز، متحققاً في الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه في سلسلة من المواقف المتراصة، هو الأدب الدرامي.

سامي خشبة

لذلك، لا يمكن - مثلاً - أن يتحقق لنا الإدراك الكامل (وإن لم نمتنع الكمال) للمعنى المكنى - بأجزائه - لأول أعمال صلاح عبد الصبور الدرامية الشعرية (مأساة الحلاج). وأول مسرحياته الطويلة الثلاث، دون أن تبيّن الدلالات الخاصة بمجموعة «الرموز» المتراكبة التي يتكون منها المنظر الأول من المسرحية، منذ أن يسقط الضوء على صحن المسرح، فيكشف الشيخ المجزؤ الملق على جذع شجرة - يتعامد عليها فرع قصير ممتد (و) لا يوحى المشهد بالصليب التقليدي، بل بمجدع شجرة ومن (١) إلى أن يدخل من خلف الشجرة، شيخ في يده وردة ص ٢٤، تعرف من شخصيات أخرى في المشهد أنه «الشبل شيخ الزهاد» ص ٢٤، ونعرف من أول كلمات الشيخ نفسه، أن الرجل الملق على الشجرة كان «صاحبه وجيبه» ص ٢٥، وإلى أن يلقى الشيخ إلى الرجل الملق بوردة «حمر» بلون الدم وهو يقول:

«أعطيت بعض ما وهبت للحياة  
بعض ما أعطيت» (ص ٢٦)

ولكننا لم نعد نستطيع القول بأن كل أدب هو أدب رمزي، أو أن كل دراما هي دراما رمزية، مادام تطور الإبداع الفني يؤدي - من خلال ارتباطه بتطور الفكر الفلسفي والجمالي والنقسي واللغوي وبالتطور الاجتماعي ذاته - إلى إعطاء المصطلحات معاني محددة. الدراما الرمزية، في إطار الفهم الاصطلاحي المحدد بالمعرفة (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود) هي دراما من نوع خاص، يقوم البناء الفني كله فيها على أساس ارتباط جزئياته جميعاً بتصور أساسي واحد، أبدعه الشاعر نفسه، فتجاوز فيه حرفة معاني اللغة، وحرفة دلالات الظروف التاريخية، ودعانا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه. في هذا التصور الأساسي الواحد، الذي لا بد - بحكم طبيعة الدراما - أن يكون متعدد الوجوه، تتحول المعاني الرئيسية للعمل الدرامي كله إلى مجموعة من الرموز، تكون - في بدء العملية الإبداعية، بالنسبة للشاعر الدرامي، ثم في نهاية تلك العملية، بالنسبة لنا نحن الملقين - هي المحور، أو السلسلة الفكرية التي تتلحق حولها بقية المعاني الفرعية، التي تأخذ منها مظاهرها، وتتخذ دلالات تجسدها من خلالها.

ثم يقول . معرباً عن ندمه - وهو يشيح بنظره .

« .. لو كان لي بعض يتيك

لكنت منصوباً إلى يتيك ،

لكنى استقيت ، حيناً امتحنت - عمري

وكلت لفظاً غامضاً معناه .

حين رموك في أيدي القضاة .

أنا الذي قطنك

أنا الذي قطنك ، ( ص ٢٧ ) .

• •

تراكيب مجموعات « الصور » المرئية والكلمات والأفعال ، لكي يتكون منها محور الدلالات الأساسية والعالم للسريحية : الشيخ الملق على الشجرة ، مطلوب ألا يرحى وضعه بالصليب المعادى ، لأن الشيخ (الحلاج نفسه) لن تقتصر « دلالة » قتل على الإجماع بمعنى المسيح المصلوب ، أو « القادي » المخلص ، مبعوث السماء لانتقاء البشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى ، بل سوف تتضمن دلالة قتله ذلك المعنى إلى جانب معانٍ أخرى كذلك ، تستفيد من مغزى أكثر من واحد من أرباب الإنصاف والحياة المتقربين ، الذين يعضون بأجسادهم المقتولة الأرض ، أو شجرة الحياة ، لكي تستمر الحياة نفسها .

إن الحلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية - يشبه نفسه بالشجرة / الإنسان :

« كان يقول :

إذا خسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توهضت وهضوا الأنبياء » ( ص ٢٠/٢١ )

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكي يضاعف من مغزى الصورة الأولى ، ويضيف إلى دلالة قتل الحلاج بعداً جديداً :

« كان يريد أن يموت كي يعود السماء

كأنه طفل يماوى شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السماء » ( ص ٢١ )

ولكن ما ينقله إلينا من كلمات الحلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة - رمز الشجرة المروية بالدم .

إنه يروي بدمائه شجرة جديدة ، بعد أن « زرعها » بلفظه العقيم ، فكأنها كانت تحتاج إلى دمه ، لتحيى بدمتها - الكلمات - وهو يتحدث عن « دورة » الإنبات : من غرس « البذرة » الميتة ، إلى ازدهار الزرع الجديد :

« كان يقول إن من يطفى سيدخل الجنان

لأنه يسبه أتم الدورة

لأنه أفاث بالدماء إذ تحس الوريد

شجرة جنية زرعها بالمغلي العقيم

فلبت الحياة فيها ، طالت الأغصان ... »

( ص ٢١ - ٢٢ )

ويستعيد مقدم المجموعة الحديث فيستعير نفس الرمز ، وكأنه صار حقاً يرى الحلاج وقد استحال إلى « الشجرة » نفسها التي غرسها بكلية ورواها بدمه . ثم استحال الدماء « ثمرًا » :

« .. وحين أسلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجان

ورويحت أعضاؤه بشعر الدماء

ثم له ما شاء » . ( ص ٢٢ )

أما الكلمات ، التي كانت بذوراً للشجرة قبل أن تزوى بالدم ، فتصبح عند مجموعة الصوفية ، أو يصبح بعضها ، كسماسير صلب المسيح :

« .. ولفحنا حين ذكرنا أننا علقنا في كلماته

ورفعنا بها فوق الشجرة » .

وهنا ينفصل الحلاج مرة ثانية عن « الشجرة » التي نصبح له صليباً ، ويعلق بها في بعض كلماته ، التي تتحول بقيتها ، في قول نفس أفراد جماعة الصوفية ، إلى بذور أخرى تنتشر على أفواهم ، وتزدهر في أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالمعنى الحرفي ، لكي تنشق مع غرسها في الأرض :

« وسندك كي تلقى ما استقيت منها

في شق محارث الفلاحين . »

وبذور بالمعنى الدلال الأوسع :

« ونخبنا بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج » .

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضاً « كلمات » بالمعنى الحرفي :

« وسنخفيها في أفواه حداة الإبل ..

لئلا تطلع على وجه الصحراء » . ( ص ٢٣ )

« وندونها في الأوراق المطوية بين طوايا الثوب

وسنعمل منها أشجاراً وقصائد » . ( ص ٢٤ )

أما الشئ فإنه يرى الحلاج رؤية أخرى ، « يتحول » فيها الحلاج إلى رمزين جديدين ، أو يعل الرمان الجديدان في رؤية الشئ على الشجرة المفروسة بالكلمات ، والمروية بالدم ، وللمرة بالدم أيضاً ، وللتحولة إلى صليب ، يعلق عليه الحلاج نفسه ببعض كلماته . يراه الشئ :

« .. قد كنت عطراً نالماً في وردته

ثم انسكبت ؟ ..

وردة مكونة في مجرها

ثم انكشفت ؟ » ( ص ٢٥ - ٢٦ )

ولكن ، إذ يلق الشئ إلى الحلاج وردته الحمراء - الدم المعطر بعطر ذاته المنسكب - ويقول له إنه يطيق بعض ما وهب للحياة ، نعرف - حتى في رأى الشئ - أين انسكب المعطر ، وعلم من انكشفت



لنخرقة - علامة الصوفية وشارتهم - أما الثاني فهو ما يتولد بالتدريج من خلال حوار الحلاج في السجن مع زميليه السجينين ، وهو تلخيص « حيرة » الحلاج الدرامية حيال نوع « الفعل » المطلوب منه لكي يفرس بذلته ويطلع شجرته مثقلة بالخار : هل يرفع صوته ، أم يرفع سيفه .

من خلال هذين الرمزين ، تكتمل من ناحية شخصية الحلاج « التراجيدية » ، ومن ناحية أخرى تكتمل « تراجيديته » الخاصة وتكتسب في نفس الوقت غيظها . لكي تصيح « نوعا » تراجيديا قائم بذاته . وبخاصة بالثقافة القومية التي تبعث منها دراما الحلاج ، والتي ينتهي إليها - بوعي ساطع - صلاح عبد الصبور .

فرغم أن رمز « وفعل » خلق الحلاج للخرقة ، يأتي أيضا في المشهد الثاني . فإنه في الحقيقة يأتي بعد أن يكون المؤلف قد دفع العملية الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو التجسيد الموضوعي - سواء لمضمونها ، أو لعدد من شخصياتها الرئيسية ، وأولهم الحلاج نفسه . ثم زميله الشليل ، ثم تلميذه إبراهيم بن فالتك مثلا لطائفة الصوفية التي تطالب الحلاج بأن يصرف تصرف « السياسي » ، مادام قد انشغل بأمر الدنيا وإصلاحها ، فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشليل . ولكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذي يصرف باعتباره صاحب رسالة يستمد لأن يكون شهيذا كي تكتمل رسالته ، ولكي يكتمل - على المستوى الفني - قوامه التراجيدي .

وعلى ذلك يبرز رمز ( وفعل ) خلق الحجرة كأنه مجرد إضافة شكلية إلى «رموز» شخصية الحلاج ، ورموز المضمون الدرامي لمأثاته . ولكن العلاقات الداخلية بين جزئيات العملية المسرحية وتفصيلاتها شديدة التكتيف والاقتصاد في مسألة الحلاج ، بحيث تنفي ذلك الظن ، وتجعل عملية خلق الحجرة - في ذروة المواجهة العقلية والنفسية بين الحلاج وبين الشليل على طول المشهد الثاني - عملية ، أو «فعل» مسرحيا ، رمزيا ، يمنحه الشعر قوة موضوعية لا تضاهي ، اختارها المؤلف لكي يوحد توحيدا كاملا بين كل «رموز» شخصية الحلاج التي سبقت هذا «الفعل» المسرحي / الرمزي الكامل ، أقصد رموز الشجرة ، والوردة ، والدرة ، والكلمات . كان خلق الحجرة - علامة على أن الحلاج / الشجرة - قد قرر أن يفتي إلى «وضوء الأتياء» حتى يرى الدم أعضاءه وأغصنه ، وأن يذلل كرامته في دنيا الله . وأن يفرق بين الناس ذلك القيس من الثور الإلهي الذي أعفاه به الله ، وأن يروي كلماته / البذور بالنم الذي سيتحول ثمارا على الشجرة الجديدة ، وكان قد قرر أيضا أن يسكب عطره ، وأن يكشف دهره ، فخلق «صدتها» - الحجرة - لكي ينكشف نور الله لعيون من يفهم الظلام .

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع - حتى ختام المشهدين الأولين من المسرحية ، الأساس التراجيدي لشخصية الحلاج ولصبره .

فالحلاج - طبقا لكلامه الذي نقلته في المشهد الأول جماعة الصوفية ومقدمها - «يريد أن يموت» لكي يروي بسلامته بذلته كرامته حتى تثمر شجرة المعرفة بواجبات السلطان وحقوق الرعية ، والمعرفة بحق الله .

بور الدرة على الحياة نفسها . فطهرها وأثارها . ومع ذلك - فإن الشليل يجدد موقفه منذ أول ما سيطلقه من كلمات :

«يا صاحبي وحيبي ،  
ألم تنهك عن العالين ،  
لما انتهيت !» (ص ٢٥)

فإنه ما كان يريد أن ينجس الحلاج الصوفي في أمور الدنيا حتى لا يصل إلى ما وصل إليه .

وعلى ذلك ، يكون صلاح عبد الصبور قد حقق ما اكتشفه شتاينر عند إبسن ، فابتكر رموزه ومبتكراته المسرحية ، لكي يستطيع أن يوصل «المعنى» الذي يريده .. وشرح منذ الملاحظات الأولى في مسرحيته ، يعلم قراءه وعطريه بلفظه «الجديدة» . ولكن الأمر يتجاوز ذلك عند صلاح عبد الصبور ، فقد حدد مؤلف «الحلاج» موضوع الخلاف / الصراع الدرامي الأساسي الذي ستدور حوله دوافع المسألة في تطورها التالى . الخلاف بين الحلاج (ومجموعة الصوفية) ، والشليل - وهو خلاف سيكشف أنه كان دائرا في عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه بخلق الحجرة بعد حوار الحلاج مع الشليل - هذا الخلاف ، إذا صفناه بـ «رموز» صلاح عبد الصبور نفسه ، هو أن الحلاج - ومجموعة الصوفية التي تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج ، وبما ستزوجه من عطائه على الدنيا - يرى أنه كان من واجب الشجرة أن تثمر ، ومن واجب الوردة / الدرة أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكي تثمر الشجرة وتسترط وحتى تستر الحياة ، أما الشليل فيرى أنه كان عليه أن يصبون لنفسه ثماره وعطره ونوره . إن هذا الخلاف هو ما سيكون موضوع المواجهة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه ، وبين وبين الشليل في المنظر الثاني ، إلى أن يتخلل الحلاج الحجرة ، ويروح يذلل ثماره في أرض الناس ، لينسكب العطر وينكشف الثور ، رغما عنه ، ولكن بإرادته أيضا ، في المشهد الأخير من الجزء الأول (الكلمة ..)

هذا المضمون «الخلاق» الذي صاغه صلاح عبد الصبور في المشهد الأول والثاني من المسرحية ، مستخدما رموز : الكلمات البذور ، والكلمات / المسامير ، والشجرة ، والثمار ، والدم ، والوردة ، والعطر ، والوردة ، هو في الحقيقة الوجه الأول لمضمون الخلاف بين الشليل والحلاج في المشهد الثاني ، وهو موضوع الخلاف بين الحلاج وبين تلامذته ، وبين وبين «العامه» من الناس (الأعرج ، والأبرص ، والأحباب) الذين كانوا «يشقون» أو يتوهمون الشفاء حين يسمحون كلماته ، حتى إذا غرقت الكلمات وانصرفت ، اكتشفوا أنهم ما يزالون ، وما تزال دنياهم ، على حالهم وحالها . (ص ٦٥ / ٦٧) . إن هذا المضمون الخلاق هو في الحقيقة المضمون الذي تحمله الدراما كلها ، والذي نسجه الشاعر برموزه الأصلية الخاصة في هذه المشاهد الانتاجية من المسرحية إلى ختامها ، وتستجسد بهذه الكسوة المسرحية وتتجلى نفاصلها .

ولكن الشاعر ، سيضيف رمزين أساسيين بعد هذين المشهدين .

أولهما «مسرحي» خالص ، يصاحبه واحد من أجمل انطلاقات أو تجمعات الشعر في المسرحية ، وأغنى به رمز (وفعل) خلق الحلاج

الذي بقي معه في السجن ، مقتنًا بكلماته ، فلم يهرب مع الزميل الآخر الذي خرج عاجزًا على أن يرفع السيف ، مهتديًا بكلمات الخلاص ذاتها .

وحينما يأتي الخلاص التآ بأنه سيحل أمام قضاة الدولة ، ويتنفس :

« هذا أحل ما أعطاني وفي

الله اختار

الله اختار .. (ص ١٤١) .

وقد اختاره الله عني ما قد اختاره هو من قبل نفسه . إن اختيار « البطل » يأتي في إطار اختيار الله ؛ والشاعر المؤلف ينسج من رموزه سلسلة من المواقف الدرامية التي تتجسد فيها عملية المواجهة العملية أو العقلية بين أطراف الصراع الذي يخوضه بطله المأساوي ، وتصبح الرموز نفسها وسيلة للتفكير ، تصبح أداة ومصطلحات للتخصيص وجوه القضية وجوانبها وتجريدها ، تلك القضية الروحية الدرامية التي يتمزق بين أطرافها بطله ، حتى يصل البطل - ونصل نحن معه - إلى نتيجة الحريق : أن يختار ، فيأتي اختياره متطابقًا مع مشيئة الله ، أو أن يشاء الله ، فتأتي المشيئة بما سبق أن اختاره البطل .

وفي هذا التطبيق - الذي هو في نفس الوقت ذروة التركيب الفني « التراجيدي » لشخصية الخلاص ، ولصبره ، وفروء الاستنارة التراجيدية التي يريد الشاعر توصيلها إلينا - في هذا التطبيق يتجلى نماذج المفهوم التراجيدي لأساسة الخلاص ، عن المفهومين الغربيين : القديم (الأرسطي) والحديث .

ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! لكننا نقول بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يقوم على أن مصير الإنسان محدد سلفًا ، يحدده حكم قدرى تصدره الآلة مجتمعة أو فرادى ، ولا يعلم به بطل الدراما التراجيدية ؛ وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن بلوغ حيله خطًا أساسيًا في شخصية البطل وسلوكه ، هو المعارضة وهذا الخطأ هو الذي يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكي ينفذ ويتحقق . . . . . وعلى ذلك يكون هذا الجهد العظيم جهيدًا ضائعًا ، برغم أنه ضروري لكي يكتب الإنسان قيمته وكرامته في مواجهة القدر الذي لا يمر له . . . . . نهاية لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ؛ تطهرنا نحن من ضعفنا ؛ تدفعنا إلى الوعى بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط .

أما المفهوم الحديث ، الذي صاغه مكتمل للمرة الأولى ، فريدناند برونتير<sup>(٣)</sup> مستفيدًا من قانون « الصراع التراجيدي » الميجل ومن إضافات شليجل وكولريدج ، فقام على أساس أن الإنسان صاحب إرادة حرة ، يصارع بإرادته وذكاؤه إرادات أخرى ، قد تكون طبيعية أو كوكبية ، وقد تتجسد في بشر آخرين ، يجزموه لأنه لا يمكن « قوى الإرادة » بالقدر الكافي ، ولم يتزود بما يكفي من العلم والمعرفة والذكاء لكي يفوز في مواجهته لهم . ونهايته لا تدفع إلى الحزن . ولا إلى مجرد التطهر ، بل إلى الاستنارة - استنارتنا - فما كان ينبغي له ، ولنا ، لكي يفوز في صراعه النبيل من أجل الحرية ، والكرامة ، واحترام الذات . . . . . وقد رفض برونتير مفهوم الطليعيين الذي أدخله إميل زولا وأتباعه ، والذي رأى الإنسان مقيدًا بقوانين طبيعية واجتماعية ، حلت محل القدر القديم . ومع مجيء مدرسة التحليل النفسي ، أضيفت القوانين

وأول ما شغل الخلاص منها قيام العدل في دنیا الله ، وسعى الناس إلى أن يكونوا مثل خالقهم - وهم خلقاؤه على الأرض ، وأرواحهم قبس من روحه - أقوى ضالين . بل إن كلمات الجلاج أيضا - في المسرحية - تقول إن « قتله » كان جزءًا من مشيئة الرحمن التي على أساسها جاءت مشيئة الخلاص نفسه . فهو بطله المحرقة - بعد أن رفض الحرب إلى خراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه « جلدًا » لا معجزة ، يكون قد مضى بإرادته - التي عرف مطابقتها لإرادة الله - نحو مصيره ، واعيا مفتوح العين .

إن الخلاص يختار لنفسه : يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقته ، وطريق مواجهته للسلطان ، وطريق علاقته بالله . الاختيار الحر الذي يتم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر ، ويمتد نهايته معلقا على الشجرة سفوح الدم . ولكن هذا المصير « التراجيدي » لا يتحقق بحكم قدر أصم وسبق ، بل يحدث بإرادة الخلاص الواعية .

فالشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيديا أرسطوية ، يتحدد مصير بطلها منذ البدء على أساس حكم أصم صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا إرادة الآلة ، بل يصوغ تراجيديا حديثة ، يواجه البطل فيها مواصفات عالمه ، واختيارات محددة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن يحدد لنفسه إرادته طريق مواجهته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده ، فيحدد بنفسه مصيره ، دون تدم رومانتيكي ، ولا تراجيع واقعي عملي<sup>(٢)</sup>

ويتجسد اختيار الخلاص من خلال « الفعل العقل » في المشهد الأول من الجزء الثاني (الموت) من المسرحية : فعل الحوار مع زميله في السجن ، حول حقيقة الخلاص نفسه : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم بما رأى أنه تكليف الله له ، وسعيه بين الوسائل التي طرحها عليه ذلك الحوار لقيامه بتكليفه ، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة .

يسأله أحد السجنين عن عمله فيقول إنه « يتأمل » ، وإنه شاعر « أحيانًا » ، وأحيانًا يقرأ في كتب القدماء ، وأحيانًا يشهد أسرار الكون ، ، ولكنه مجذوب «دوما نحو التور » ، وهو ليس وليا ولكنه « مولى » ، والولي الوحيد هو الله (ص ١٠٤ - ١٠٦) ؛ لما تكليف الله له ، سبب دخوله السجن ، للتقود والطريق إلى تمام ما هو مقدور ، فهو « أتى أطلع أن أحيي المرقى » ص ١٢١

ولكن :

« ... فلكني نجى جسدا ، حزونة عيسى أو معجزة ، أما كي نجى الروح ، فيكفي أن تفكك كلمات .. » (ص ١٢٢)

ويجوز بعد ذلك ، قتال إنه يجي الأرواح « بالكلمات » .

وعلى ذلك ، فإن الحيرة التي يوقعه فيها حوار مع أحد زميلي السجن ، بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت ، إنما كانت حيرة « جديدة » على ذهن الخلاص ؛ لأنه لم يفكر من قبل أبدا في إمكانية رفع السيف ؛ فاختياره الأول كان الكلمات ؛ كان أن يرفع صوته . وتتصق الحيرة « الدرامية » بسبب إحساس الخلاص بمسؤوليته الجديدة ؛ فقد أصبح اختياره الشخصي لنفسه ، ملزما للآخرين بعد أن أتبعه زميله

أنوى أن أنزل للناس  
وأحدثهم عن رغبة ربي  
الله قوى يا أبناء الله  
كونوا مثله  
الله يقول يا أبناء الله  
كونوا مثله  
الله عزيز يا أهد...

إن البطل التراجيدي بظهوره القومي هذا، فردي وحر في اختياره، وليس ذمية في يد القدر، ولا في أيدي قوى الطبيعة أو التاريخ. وهو صاحب إرادة حرة وواعية، يخوض بها صراعه ضد ما يقهره وينتق إسرائيل. ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع الأبدي الذي أخذه روتنير عن هيجل، مستفيداً من فكرة تحوير الإنسان من عبودية الغريب والطبيعة والتاريخ، التي أفرزتها فلسفة العلم المادية الميكانيكية في القرن التاسع عشر الأوروبي، بل يقيم حريته، ويقدم مصيره التراجيدي نتيجة لذلك، على أساس وعيه بتعلق القدر وعدل الله، وعلى أساس أن حريته - إرادته - جزء من حرية الله ومشيئته، في أن يكون الإنسان هو صورته، وأن يكون الكون الذي خلقه محكماً عادلاً وإنسانياً:

«أراد الله أن تجل عمارته وتستعلن أنواره  
فأبدع من أثير القدرة العليا مثلاً، صاغه طيناً  
وألقى بين جنبه بعض الفيض من ذاته  
وجلاها، وزينه، فكان صنيعه الإنسان». (ص ٧٤)

ويل كنت أحسن على طاعة رب الحكام  
يرأ الله الدنيا إجحاما ونظاما  
فلماذا اضطريت، وأخيل الإحكام؟  
خلق الإنسان على صورته من أحسن تقويم  
فلماذا رد إلى ذل الأتعام؟ (١٧٩)

• • •

لماذا عن «السقطة التراجيدية» للبطل، التي يقول صلاح عبد الصبور إنها «مسرحة»، <sup>(١)</sup> ويقول إنه «على ذلك الأساس أثرت أكثر الأشكال المسرحية تقليدية، وهو شكل التراجيديا اليونانية» <sup>(٢)</sup>.

يتحدث صلاح هنا عن «الشكل» لا عن «رؤية الفلسفية التي حكمت الدراما وتجلت من خلالها». يتحدث عن «الحيلة الفنية» التي يلجأ إليها الكاتب الدرامي لكي يصنع جبكة تصلح لإقامة بناء درامي عظيم. ومع ذلك فلا يهد «مماريتا» الخلاج، أو سقطة التراجيدية، واستخدامها الفني، عن أصولها وأصول استخدامها وفقاً للفلسفة الأرسطية وشرحها!

في التقليد الأرسطي، لا يكرر البطل «سقطته» مرتين. هي مرة واحدة يفعلها البطل، دون وعي منه - غالباً - لجهل أو غضب أو عدم تبصر... الخ يسقط بناء عليها مصيره.

الفنية، مع قيود الطبيعة والمجتمع، إلى ما يفرضه مبدأ برونتير.

يهنا هنا، أن المفهومين الغريبين للتراجيديا، قاما على الفصل الكامل بين الإنسان والقدر في المفهوم القديم، وبين الإنسان والإرادات أو القوى الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية، التي يصارعها لكي يفوز بحريته. أما المفهوم التراجيدي الذي يتجلى في «مأساة الخلاج» فهو مختلف، قائم على أساس وجود علاقة متميزة وفريدة، بين الإنسان والله، وبين الإنسان والتاريخ (المجتمع). ونستطيع القول بأن ذلك «الأساس» يكاد يكون واحداً من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التي عرجت منها مأساة الخلاج وبخرج مؤلفها.

وصلت هذه العلاقة في المسيحية الشرقية (وفي مهدها، مصر) إلى مستوى التوحيد بين «الناسوت» و«اللاهوت» في شخص المسيح الذي عادت به وحدة الإنسان والله إلى أصلها، وفي الإسلام، كانت روح الإنسان نعمة من روح الله، وتنزل الإنسان إلى الأرض خليفة له فيها. وعلى ذلك فليس غمّ مجال للصراع بين الإنسان والقدر، الذي هو قضاء الله ومشيئته.

ووصلت نفس العلاقة في المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد والشعب (الكنيسة)، وفي الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة (الجماعة)، مع مسؤولية كل فرد عن نفسه، ومطالبتة أن يتحمل - بوصفه كياناً مستقلاً - مسؤولية الجماعة. وعلى ذلك فإن صراع الإنسان مع الجماعة (الصراع التراجيدي، التنبيل) معناه سعي الإنسان إلى إعادة الجماعة إلى جوهرها الأصلي، إلى ما خلقها الله - وخلق دينها - عليه.

وهذا هو ما سعى إليه خلاج المأساة، فكان صراعه مع «الشر» متجسداً في «فقر الفقراء» و«جوع الجوعى» وفي فقدان الرجال والنساء لحريتهم، والشك في جدوى الحياة ذاتها (ص ٣٥ - ٣٧)، ولم يدر صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلهي صدر ضده دون مقبب وعلى الرغم من أنه كان يصارع قوى «موضوعية» خارجة عن ذاته، فإنه يرى - رؤية الثقافة القومية التي صاغته في التاريخ الحقيقي وفي المأساة الدرامية - أنه سيقب مفصلاً عنها، ومنفصلاً - من ثم - عن مشيئة من خلقها وخلقها، مادام هو نفسه لم يتدخل بها، فاشتبك لذلك - معها في صراع، فإذا اضطرع ضدها توحد أيضاً معها، ومع من خلقها وخلقها، حتى إذا هزم، واكتمل كإنسان يحمل بضعة من الله هي روحه، وما منحه من معرفة:

«الحب الصادق

موت العاشق

حتى يمينا في المشروق...

أنا إنسان بظلمة للعدل ويقعدني ضيق الخطو،

فأعزى خطوك بالمحور

... سأخوض في طرق الله

وباليا حتى أفني فيه

فيبد يديه، بأخلفني من نفسي.

هل تسألني ماذا أنوى؟

أما الحلاج فإنه لا يكرهها فحسب ، بل يردها في المرة الثانية رعى كامل . وفي شبه « عدم شعور » مطلقاً بأنها « سقطة » . وأنها موع من الراجب الذي ينبغي عليه أن يقوم به . إنها « تحفته » الأولى التي أنحف بها الله . فجعله واعياً وعارفاً ومستولاً عن توصيل « النور » الذي حصل هو عليه ، أي معرفته ووعيه ، إلى الآخرين .

يتهمه الشرطي بالكفر :

« عين الكفر .. وبلك .. هذا القول في .. فاصح  
وان كنت سألقى المول لو كشفت وجه السر ..  
أجل . لا . بل ولفي . جرجرت من زهري إلى حقن  
ولكن . كيف .. هل أتراك هذا اللفظ ملق فوق أواقي ؟  
إذن فاصح . قللي في الأمر ما رضاء  
لقد أحبيت من أنصف  
فأعطاني كما أعطيت . » (ص ٨٩ - ٨٧)

ولكنه في المرة الثانية يروح بما هو أكثر من هذا القول الموجز « الرمزي » . الذي لم يصرح فيه بما كان نوع جبه . ولا نوع عطائه . ولا ماهية ما حصل عليه . في المرة الثانية يملن ما هو أكثر خطورة . في كامل وجهه . مستهدفاً إقناع الآخرين بإتباع طريقه في أثناء رده الطويل - في المحاكمة - على سؤال القاضي أي عمر الحادي : من أنت ؟ وما حطبك ؟ . يقول :

« ... تملكت حتى عشت ، تغلث حتى رأيت  
رأيت حبيبي . وأخفي بكال الحيال ، بجال الكلال  
فأخفنه بكال اضية  
وأفيت نفسي فيه . » (ص ١٧٧ - ١٧٨)

فإذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائماً هو حيلة فنية صياغة الحكمة وإحكامها ، لا لتحديد بنوع الرؤية الفلسفية - التراجيدية - للدراما<sup>(١)</sup> . فإن استخدام صلاح عبد الصبور لهذا التكتيك يتسق تماماً مع رؤيته التراجيدية الفكرية المتكاملة : إن ما اعتبره البطل أولاً « سقطة » يجب أن يعاقبه عليها بحيرة (ص ٨٥) ، يعود بعد أن اكتشف وحدة اختياره مع اختيار الله (المحبوب) فيرى نفس (السقطة) وإسباً لا يعاقبه الله عليه ، بل يحوله من خلال « شهيد » وإلى « أسطورة » وحكمة وفكرة - إلى شجرة مشرة ، وعطر منسكب ذائع الأريج . وذرة مكشوفة النور .

ولقد اكتشف صلاح عبد الصبور - منذ كتب مأساة الحلاج على الأقل . أول ما كعبه وأذاعه للناس وللمسرح - اكتشاف أن الكليات التي تكتب للمسرح ينبغي أن تكتب بحيث تصلح لأن تصبح « أشياء » متجسدة على منصة العرض المسرحي . إما من خلال مصاحبتها لفعل معين يقوم به من سبق تلك الكليات أثناء إلقاءها ، وإما من خلال تكامل مثل هذا الفعل مع اكتمال الكليات . والخصبة الإنسانية ذاتها واحدة من « الأفعال » التي تتكامل في الدراما مع تكامل الكليات التي تتكون منها المواقف وبقية الأفعال .

وبذلك نستطيع أن نرى في مسرحيته الطويلة الثانية : « ليلي والمجنون » - التي كتبها بعد خمس سنوات من تأليف « مأساة الحلاج » - نستطيع أن نرى في هذه المسرحية تأثير ذلك الاكتشاف القديم : اكتشاف تحول الكليات في الدراما المسرحية إلى أشياء . والطريقة الخاصة التي استخدمها الشاعر اكتشافه .

فعل عكس « مأساة الحلاج » . تأتي « ليلي والمجنون » من زمن لا أثر فيه للأسطورة ولا للتاريخ القديم ، ولا يمكن فيه أن يظهر بطل من نوع ذلك الصوفي التواق إلى الاستشهاد حياً في الله . المسافة الزمنية - والموضوعية - التي تفصلنا عن شخصيات مأساة الحلاج وعن موضوعها . تتلاشى تماماً في « ليلي والمجنون » ، والشخصيات ذات الدلالات « الذهبية » في « مأساة الحلاج » ، تحمل عليها شخصيات تستند كل دلالاتها من الواقع نفسه ، الذي يعيشه من يقرأون المسرحية أو من يشاهدونها على منصة العرض المسرحي .

ولذلك ، يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقصته في الفصل الأول من « ليلي والمجنون » تقديماً يوحى بالمباشرة والموضوعية : شبان صحفيون من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢ . يعملون في مجلة صغيرة بالقاهرة . يتحاورون حول ما تطرحه الحياة في مدينتهم المصرية على عقولهم التواقة إلى الحرية والعدل . والتي « الوحيد الذي يظلمه الشاعر على أحد جدران القاعة (منصة العرض) هو لوحة « دون كيخوت » لدوميه » . إنه الشيء الوحيد الذي يحمل دلالة « سبقة » ، تشير إلى معنى القفارس الذي عاش في عصر يسخر من الفروسية والسبق » . وتعلم بأن يكون وحده في هذا العالم ، ميزانا وميشرا للنبالة والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تعيب إلا أعداء وهميين ، ولا تنفذ سوى ضحايا وهميين أيضاً .

والحوار في الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل هؤلاء مع إيمانهم على رفض الواقع الظالم والفساد الذي يظلمهم . فإنهم مختلفون اختلافاً شامعاً حول الأسلوب الواجب أتباعه للتعامل مع هذا الواقع : حسان يفضل التعامل بالعنف ، يحمل قلباً في جيبه ومسنداً في الجيب الآخر ، ويزاد لا يعرف بالتحديد طريقة أفضلها في معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يتفكه بانعطاش العالم ، ويمجته هو نفسه ، وبغلاقات زملائه ، وسعيد شاعر يفضل أن يجاور العالم ، ويجاور زملائه وأعداءه ونفسه - بالكليات ، عساه يخرج من الحوار بما يجد المواقف ، وما يجد أفضل الأساليب لمواجهة عالم يحكمه الزيف والاستغلال والظفر والتجهيل . ولن نتحدثنا هذه البساطة - في تقديم الشاعر لشخصياته وموضوعه - طويلاً ، فسرعان ما سيقف « الأستاذ » - وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة - أن يملأوا جميعاً مسرحية « مجنون ليلي » لأحمد شوقي ، حتى يشتركوا بروعي في عمل جماعي واحد - موضوعه هو الحب - عسى هذه المشاركة أن تقرب بينهم ، وتسمح لكل منهم أن يكشف الآخرين ، ويكتشف ذاته :

« سنغني مجموعتنا كي نتعارف  
إذ تتلمع الأصوات وتتألف  
نلقى عن أوجعنا أفتحة العمل المفقودة  
ونعود إلى بشرتنا المفقودة . » (ص ٢٠)<sup>(٢)</sup>

أبعد تراب المهد من أرض عامر  
بسأرض ثقيف عن مسخراس

وليل المصرية تنف دورها منذ المرة الأولى لإلقائها الأبيات ، فهي تعبر  
عن نفسها حقاً من خلال العليل .

أما سعيد ، فإنه لا يستطيع أن يؤدي دوره بإتقان إلا بعد أن  
يكشف له أستاذة لا حقيقة معنى الكلمات بل حقيقة ما ينبغي أن يكون  
عليه (شعور سعيد) إزاء ليلي .

«ماذا تبغي من ليلي في هذي الكلمات  
إنك تبغي منها أن تكسر قشر غناؤها .  
تخرج منها امرأة طفلة  
منسبلة بالشهرة والصمت  
تبتلع إلى جزر الحب الملعون  
الجزر المتوحدة على أطراف الكون النسيبة  
أو تولد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنينة  
في تابوت اللذة والموت .» (ص ٣٣)

عندئذ ينطلق سعيد في أفاته على أحسن ما يكون ، إحساناً وانفعالاً .  
فالأستاذ لم يكن - في نظر سعيد - يتحدث عن ليلي العامرية ولا عن  
مشاعر المجنون القديم ، بل عن هـ . وعن ليلاه العصرية .

هنا تتجسد «الشخصيات» والكلمات التي أخذت من المسرحية  
القديمة ، لتصبح رموزاً للمسرحية - وللشخصيات الدرامية -  
الجديدة ؛ تصبح الشخصيات القديمة وكلابها بعداً ثانياً - أكثر امتلاء  
بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الجديدة بسطحها العادي الخادئ  
الذي تقدمت به في البداية . ينطلق سعيد في ندائه ليلي - النداء الذي لم  
يكن قد استطاع أن يوجهه إليها باعتبارها «سعيداً» وباعتبارها زميلته  
الصفوية ، وتحل عقدة لسانه وتردده بين الحلم والفعل :

تعالى نوحس بباليلى في ظل قلبره  
من اليد لم تغل بها قنمان .. الخ

إنه يعرف ، كما يقول ليلي بعد ذلك ، أن حلم الحب هو «الممكن»  
التحقق ، أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل :

«إني أعلق من رجلي في حبلين  
الحبلان صليبي وقيامه روشي  
الحرية والحب

والحرية يرق قد لا يتفق عنه غيم الأيام الجمهة  
يرق قد لا يصره عني ، وعينا جبلى الصب  
لكن الحب يلوح قريباً مني .» (ص ٤٣)

وليلي تدرك أنه حينما يمتل دور المجنون فإنه يتأذى هي ، لا يأتى «ليلي  
العامرية»

«شهران من الترتيب

ومع توزيع الادوار . تبدأ شخصيات «ليلي والمجنون» و  
«كساب بعدها الثاني» وفي «نقص» حقيقتها . فالصورة الأولى التي  
تغلّت بها . لم تكن سوى سطح حقيقتها ، وسيرى عمق تلك الحقيقة  
في التجلي ، مع نقص شخصيات المسرحية القديمة .

يمنح «الأستاذ» سعيداً دور «المجنون» ، دون أن يبرر ذلك .  
ولكنه يبرر منح حسان دور «ورد» الذي سيتزوج ليلي العامرية حبوبة  
المجنون . بأنه :

«... فله سميت العفلاء ومظهر أولاد الناس  
وهو فداى حتى في الحب .»

أما ليلي فيمنح الأستاذ دورها لسميتها «ليل» أيضاً . الصفحية في  
الهلة ، التي تتجس بأنها «لا أعرف نفسي بعد» ، في حين يرى الأستاذ  
أنها حقاً «ليل» : «روح ضالمة بين الواقع والحلم» . وفي نهاية هذا  
المشهد الأول - الذي وضعت فيه الدور الأولى للظهورات  
والاكتشافات التالية - يقرر «الأستاذ» أن يكتب «في الحب» رسالته  
التي يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله ، في حين يوصيه تلميذه -  
المؤمن بالغف - بأن يكتب «في الغف» .

الكلمات هنا ، التي تبدو هادئة ، والتي تلقى كأنها دون تدبر ، هي  
التي ستحول إلى الأفعال الرئيسية في المسرحية فيما بعد ، وهي التي  
ستكشف عن «اللامح» الرئيسية للشخصيات الدرامية ، وعن المواجهة  
الدرامية المحورية في المسرحية كلها . وستظل لوحة فوفية - من دون  
كشوف - في مكانها في المشهد الثاني ، تظل الكلمات والأفعال  
والشخصيات جميعها ، ولكن سيضاف الشئ الرئيس الجديد ، مع  
بداية «تجار» العليل ، بين سعيد (في دور المجنون) وليلي (في دور  
ليل) ، إذ سيتمضم كل منهما دوره العليل ، لكي يكشف كل منهما  
حقيقته . ولن يكون المجنون (قيس بن الملوّح في مسرحية أحمد شوقي)  
هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزي  
لحقيقة سعيد شاعرنا الثوري الحالم بالحرية والحب في عصرنا الحديث ،  
كما أن ليلي العامرية ، التي تهرتها قرائن عصرها الانعلاية في مسرحية  
أحمد شوقي ، لن تكون هي تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية  
والامتثال العظيم في المسرحية القديمة ، بل ستكون «ليلي» الصفحية التي  
تكشف - بالحب - ما تحتاج إليه : الإنصاف والامتزاج بمن يمنح  
حياتها معنى ويضمن لها الاستمرار ، ولكنها كذلك لا تستطيع أن تميز بين  
من يغض يمينها إلى الانتهاز أو يمنحها التجدد .

يختار صلاح عبد الصمد من مسرحية أحمد شوقي ، مشهداً من  
الفصل الثالث يلتقي فيه المجنون بليلى في بلاد زوجها لأول مرة بعد أن  
تكون قد تزوجت - بإرادتها - حتى لا تنفض أباه . ويختار صلاح ،  
الأبيات التي تعبر عن فرحها بالعود على «مجنونها» ، وعن غريبتها  
المشركة ، في أرض لا يشعران بالانتماء إليها :

أحق حبسب القلب أنت بجاني  
أحلم سرى أم نحن مستحيان

فرد عليها :

« مدن كسديتنا المفتوحة  
لا تخفى ورد حدائقها من نقر الغربان  
أو من قبيلات الطل الميان  
أبيات من شعري . » ( ١٠٣ )

ثم يسترجع تذكاراته السوداء ، ويتمنى لو يستطيع حذف أو استبقاء ما يشاء من هذه الذكريات ، وعلى قنبا لحظة أن كانت ليلاه تناديه « أحن حبيب القلب أنت بجاني .. كانت لحظتها هي ذروة الحقيقة . والامتزاج ، والتوحد ، ونوهم النجاة بالحلب من عصر محرم الحرية والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب ، بعد أن نحل عن السعي إلى الحرية ففقدتهما جميعا ، لأن ليل كانت في ذات الوقت ، الحبيبة والمدينة معا ، فيها سوا - دون فصل بينهما ، ودون غيرها - كان يكن وعده ، وشوفه ، بالحلب والحرية .

ولكن المؤلف يمضي إلى استكمال بناء « رمزه » المكون من « ليلي » - المدينة - سعيد - إلى ذروته المسأورية ، في لحظة اكتشاف أن « السهم واحد » ، وأن ما انتكح ليلي فأفقدتها - كامرأة - العذرية والطهارة ، وأفقدتها - كمدينة - الحرية والعزة ، كان قد سبق فانتكح سعيدا وأفقدته - كرجل - القدرة على الحب ، وأفقدته - كزوري - القدرة على الفعل . وفي هذه اللحظة يدخل حسام - منتكح ليلي - الخائن ، ورمز « السهم الواحد » لكي يحاول طرد سعيد الذي يحاول قتله وهو نفسه يوشك على الانتحار . ثم نسمع صوت « بائع جرائد » يعلن احتراق القاهرة . ( ١٠٩ ) .

ولا يكتمل هذا المعنى إلا في المشهد التالي ، بمحدث الأستاء مع زياد ، إذ يتكاشفان فيعلنان أنها في ليلة الجريمة ، كان أولها يداعب أطفاله ، وكان الثاني في مبيع أو خسارة ، فيكون حكم الأستاذ على الجبل كله بالإدانة واليوار وعبث السعي . وهنا تتوحد ليلي - للمرة الأخيرة - دون حضورها - مع المدينة :

« ولماذا نتجمع ، نظرق  
نأمل أو تبكي ، نصالح أو نتعذر  
نصرخ وتدخن  
نتהל ونبن

ما دعنا أغفينا ذات مساء  
وتركتنا حبة أعيننا في كتف الغراب  
ممن زعموها انتم

وصحونا لنزاهه انتكحت متمددة مستسلمة في فرشها  
الحظيرة . » ( ص ١١٤ - ١١٥ ) .

أما سعيد ، الذي يملك النصف الثاني من المسألة ، والذي كان قد قنع منذ البداية بدور المبدعان البشر بمجيء الشاعر الذي « يتنطق بالكلمة ويقتض بالسيب » ، والذي كان قد امتزج اكتشافه للحب بينه وبين ليلي باكتشافه لمجزه عن أخذها ، وعجز كليته عن تحرير المدينة :

« لا أتوى أن أنساها

رجرجه في صولتك حين تناديني  
كي أتبعك وأترك ماضي كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء  
كي تبرز للنور وللشمس . »

لم يكن ذلك « التدريب » مسرحا داخل المسرح على طريقة بيرانديللو . حيث يكشف « الجمهور » الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجري في المستوى « الحقيقي » ، وهو المسرح الأول ، وما يجري في المستوى « الخيالي » وهو المسرح الثاني ، بل كان « التدريب » في ليل واجتئون على هذا المشهد المتق من مسرحية أحمد شوقي « دراما داخل الدراما » . حيث المستوى الثاني - أي مشهد أحمد شوقي - هو الأكثر حقيقية وعروضا في حقيقة مشاعر شخصيات المستوى الأول ، أي مسألة سعيد وليل . في دراما صلاح عبد الصبور . وسعيد وليل هما اللذان سيكتشفان الحقيقة قبل أن نكتشفها نحن ، بل إن الدراما « الداخلية » جاءت من أجلها ، لكي يكشفنا من خلالها حقيقتها وحقيقة وضعها المسأوري ، ولم تأت من أجلنا نحن . لقد تخلص صلاح عبد الصبور في استخدامه لشهد أحمد شوقي من جزء كبير من المشهد الأصلي ، ( ١٢ ) لكي يتنطق مباشرة ببناء سعيد إلى ليل أن تتبعه لكي ينجزوا بالحلب من عصرهما المظلم ، ذلك النداء الذي يطلقه سعيد - في التدريب - بعد أن تناديه ليل نداءها الذي يكشف فرحتها بوجوده إلى جانبها ، واستعدادها لأن تعبد أيامها الخوالد .

ولكن هذا المشهد الأصلي ذاته ، يعود - في المنظر الثاني من الفصل الثالث - لكي يستخدمه صلاح بتسلله الأصلي ، وفقا للحاجة النفسية لشخصياته ، وللموقف الذي وصلت إليه هذه الشخصيات ، بعد أن تكون لي « المصرية » قد سلمت نفسها - في مجيئها الأعمى عن الإخصاب والحلب للخائن حسام وبعد أن يكون سعيد قد انتار معنويا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذي يرتبط في ذهنه بانتهاك أمه في الماضي ، وانتهاك مدينته ( وطنه ) في الحاضر . إنها يتذكران بعد كل ذلك ، ومع إفاقة سعيد من إغائه ، ما كان « التدريب » قد أوصلها إلى اكتشافه ، ويستعيدان ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما - في هذا الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذي يربطها ، بل يهدف إلى المعنى الذي يقف عنده . « الانتباس » في آخر سطرين من سطور أحمد شوقي ، على لسان ليلي :

أفركت أن السهم يائيس واحد  
وأنا كليلنا للهوى غرضان ؟ ( ١٠٥ - ١٠٦ )

فقد كان سعيد يرى أن ليلي وحدها التي انتكحت . وأنها هي المسئولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن . إذ لم تفرق بينه وبين حبيبها العاجز عن البطولة ، وعن أن يأخذها ، وعجزها وينتجها المعنى الذي تريده :

« سعيد إلى أفتح لك ، لأجسمي  
بل كل مغاور روضي وكهوي المنسية  
سعيد

هل تأخذني يوما ما ؟ » ( ص ١٠٢ )

الحجرات المغلقة ، هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزي لكل عناصر التكوين في مسرحه . ففي بداية المشهد يستخدم سعيد بيت البيوت المشهور : النسوة يتحدثن ، يرحن يحنن ، يذكرن مايكل أنجلو ، ويقرنه التفسير الصحيح الذي يدل على زيف العصر - وزيف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الزيف .

ولكن البعد الحقيقي لوجود هؤلاء «الثوار» الحاملين الثلاثة ، حسان وسعيد وزباد - في هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التي يرددونها المغنى المحصور مرتين على طول المشهد :

« والله ان سعدني زمانى لاسكنك بامصر  
وابنى فى فيكى جنبته فوق الحنينة قصر  
واجيب منادى يتادى كل يوم المصر  
دى مصر جنة هنية لى يسكنها  
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى !! »

يكتسب هذا «الموال» الشعبي معنى خالص الجلبة - معنى رمزيا - بالموقف الذى وضعه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار القروان المحننين ، الثوريين المعززة من الفعل - حول عجزهم بالذات ، وحول حادثة حياة صاحبهم لهم ، وإبداء الإشارة إلى امتلاك ليل ، رمز المدينة (مصر) وانتابها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقا للدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال نسج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف ، التي تحصل هي الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات الإيحاء المأساوى ، أو الرموز التي تنسج جوهر التراجيديات بوجه خاص .

• • •

في مأساة الحلاج وأقام صلاح عبد الصبور «تراجيديته الحديثة في إطار من تاريخ أمته الروسى وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة ، ونسج الرموز التراثية مع إطار التاريخ الروسى والثقافى لكي يصنع التراجيديا . وفى «ليل والمجنون» أقام تراجيديته الحديثة الثانية ، في إطار من تاريخ أمته السياسى الحديث وثقافتها للماضى ، واستمد رموزه أيضا من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها ، لكي يصنع التراجيديا كذلك . كانت التراجيديا الأولى تراجيديا استشهاد وتحقق ، وكانت الثانية تراجيديا انتحار معنى وإحباط .

ولكن الدرامتين تأتيا لتحقيق نوع واحد من الاستبصار : قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة ، على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها - سواء استشهد بظلم أم انتحر مغتوا - ذلك الإشعاع من النور التراجيدى الجليل ، الذى يضئ ركننا من ثقافة الأمة ، تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه .

بل أنوى أن أحياءها مثل حياى للمستقبل  
مثل حياى للحرية والعدل  
مثل حياى للحلم  
حلم لا أقدر أن أعلمه ، لكنى أقدر أن أتمناه .  
(ص ٧٨) .

أما سعيد ، فيخرج من دور المجنون - العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتنصص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجيئ القادر على الحلم وعلى تحقيق الحلم في آن معا) ويكتفى بأن يكمل إليه رسالته :

«يا سيدنا القادم من بعدى  
أنا أصغر من يتظنونك في شوق محموم

.....  
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة  
فالعصر يبد  
والياس عتد  
إما أن تلزكتنا الآن  
أو لن تلزكتنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيلك ! (ص ١٢٤ - ١٢٥)

وقد يكون من «الظلم التقديى» لهذه المأساة المصرية أن يتركز الحديث عن بنائها الرمزي - الذى أقيم لكي تنسج منه خيوط المأساة - على جزئيات رموز المجنون وليلاء الحديدين ، فالبناء الرمزي - التراجيدى للدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال نسج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف ، التي تحصل هي الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات الإيحاء المأساوى ، أو الرموز التي تنسج جوهر التراجيديات بوجه خاص .

إن زيادا المتوسط بين عتف حسان وشاعرية سعيد . وبين ما فى الأول من جسم وما فى الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو «زياد» راوية المجنون ، ويتكامل زياد الحقيقي بالكشف عن دلالات دوره الذى سيرسم له مأساته الواقعية والمادية فى النهاية .

«لا أعرف يا أستاذى كيف أخلق فوق المأساة  
والمأساة رداى ، وفم فوق جيبى ، قيد فى قمى .  
(ص ١١٦)

وحسان - الذى كان يمكن أن يكون هويوتا الممعدان التارى ، لو أن سعيدا كان هو المخلص ، يفقد أهميته بعد أن عجز عن قتل الحائنين (حسام) ولا تكون «معدانيته» حقيقة ، وإن كان قد تحول إلى نذير بالكآبة .

ولكن البناء المسرحى لا يكتمل لحد دقة المؤلف فى رسم شخصياته بأبعادها المتراجكية ، فاقصم العام للدراما يحتاج أيضا إلى الأكثال ، والمناخ الذى يتحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من تدخله مع ما يتحرك فيه . ولعل المشهد الثانى من الفصل الثانى - مشهد الحانة - حيث يخرج الأبطال للمرة الأولى والأخيرة خارج نطاق





# اِسْتَلْهَا مِنْ اِلْتِرَاشِ الشَّعْبِ وَالْاَسْطُورِ

## فِي سِرِّهِ صَلَاحِ عَجَزِ الصَّبْرِ

ظاهرة الاستعانة بالراث الشعبي والأسطوري من الظواهر اللالفة في إبداعنا الأدبي والفني . لا لاهما ظاهرة جديدة كل الحدة على هذا الإبداع . ولكن لأنها أصبحت تتم في إطار من الوعي الفني والفكري الذي لا يمكن إنكاره . ولقد كان هذا الوعي عمرة من غار الإيمان بالفكر الديمقراطي الحر عند جبل الرواد<sup>(١)</sup> . من جهة . ثم هو - من جهة أخرى - ثمرة من غار الإعجاب بالإبداع الفني . الذي تبني الأسطورة والراث الشعبي منذ بواكير إنتاجه . فقد تنبأها عند اليونان . فالكلالسين القرنين . ومارال كذلك حي الآن . ومن جهة ثالثة كان هذا الوعي وراء كل محاولة لإبداع أدهب وفن قويمين . في مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة .

عصام مهي

- ١ -

« الجنون » وعن « عنرة » . لأن سيرتها ميثقة في كتب الأدب . ولأنه وجد في هذه الروايات ما يرضى ذوقه وفكره . وبالرغم من هذا لا نكاد نشك في أن أحمد شوقي لم يقتنع تماماً بتاريخية حكاية الجنون كما هي مروية في كتب التراث . كما لا نشك أيضاً في أنه أفاد - على نحو ما - مما كان يروى على ألسنة الشعب من سيرة عنرة في مسرحيته . واللافت أيضاً أن مسرح شوقي التاريخي يفيد من بعض الروايات الشعبية التي تسلت إلى الروايات التاريخية ، كما فعل في موضوع « هيبز » بخاصة<sup>(٢)</sup> .

وشوقي حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح لم يصف إليها كثيراً . فقد ظل « شديد الارتباط بالرواية التالية التي يتناهاها هذه القصة أو تلك ، حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلاً بالقياس إلى معطياتها المباشرة »<sup>(٣)</sup> . وذلك أن أحمد شوقي

ولقد حاول المسرح العربي الاستعانة بالراث الشعبي في مرحلة باكورة من تاريخه ، فيبدأ مارون النقاش بموليير . ثم « بألف ليلة وليلة » في مسرحية « أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد »<sup>(٤)</sup> . هذا في حين بدأ أبو خليل القباني من « ألف ليلة » مباشرة . فاستخرج منها موضوعات لثلاث من مسرحياته<sup>(٥)</sup> . كما كتب عن « عنرة » والسيرة الشعبية . الذي كتب عنه شوقي فيما بعد وكذلك كتب آخرون عن موضوع النعمان بن المنذر ويومى يؤسه ونعميه . وعن حياة امرئ القيس . وحياة المهلهل سيد بني ربيعة . وعن حرب البسوس . إلى غير ذلك من الموضوعات التي يعلب عليها الطابع الشعبي الواضح .

وإذا كنا قد درجنا على التاريخ للمسرح الشعري بداية من شوقي . فإن شوقي قد التفت إلى بعض ما في هذا التراث من قيمة . ولكن دون أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التي اختارها . فلقد كتب شوقي عن

وبخاصة ألف ليلة وليلة ، على ما سئى ، ثم متابعته لأعمال الرواد المسرحيين من شوقي إلى الحكيم ومن تلاهما ، وكذلك اتصاله بالتلح لإبداعي الأجني ، الشعرى والمسرحى . وقد تفاعلت كل هذه الرواد الثقافية فى نفسه ، فكانت - حين دخل إلى المسرح - جزءاً حيوياً من تكوينه الفكرى والفنى .

ولقد كان جزء لا يأس به من نتائج صلاح عبد الصبور الشعرى إرضاء - لا يكذب - بتحوله إلى المسرح . ذلك أن القصيدة الدرامية - بأصوبها المتعددة المتجاوزة والمتصارعة - وموضوعيتها - ونسبها للمواقف والأفكار<sup>(١)</sup> - تشكل جانباً كبيراً من شعر صلاح عبد الصبور . وتشير إلى طبيعة تحوله إلى النتائج المسرحى لها بعد .

- ٣ -

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور يصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب<sup>(٢)</sup> ، فإن التسليم لأعماله يجده يحقق تصوراً متقدماً ومتكاملاً لقن المسرح ، يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعرى العربى ، يتجاوز فيها كل ما سبق من نتائج فى هذا الحقل القنى . هذا التصور هو الذى جعله لا يقع أسيراً لموضوعاته فيتنازل عن مطالب الفن المسرحى ، ولا يقع أسيراً لمطالب الفن المسرحى فيفقر موضوعه على التلاؤم مع الشكل المسرحى . لقد ترك صلاح عبد الصبور لموضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحى ، كما جعل من الشكل المسرحى إطاراً رمزياً يتشكل مع تشكل الموضوع على مدى المسرحية ، شيئاً فنيّاً ، حتى يكتمل معها . إن الشكل عنده لا يتفصل عن الموضوع ، بل هما - فى الواقع - شئ واحد ، فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحى واحد فى مسرحياته جميعاً ، بل إنه يكاد يكون قد جرب شكلاً مسرحياً جديداً فى كل عمل من أعماله .

- ٤ -

هذا التعامل الحر مع الشكل المسرحى كان راد صلاح عبد الصبور أيضاً فى التعامل مع التراث الشعرى والأسطورى الذى استلهمه فى أعماله . فى عملين من أعماله التى استوحى فيها عناصر من التراث الشعرى ، وأعنى « الأملية تنتظر » و« بعد أن يموت الملك » ، لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية ، بل يجد نفسه فى موقف فكرى وفنى ، يقدم هذه الحكاية أو تلك ، أو هذا العنصر أو ذلك من حكاية شعبية أو أسطورة ، إلى أن يقفز إلى دائرة وعيه الفنى ، استجابة لهذا الموقف . وحين يستدعى موقف الفنان الموضوع الذى يمكن أن يحمله فنياً استدعاء تلقائياً فإن الفنان عندل يكون قد قطع نصف الطريق للتعبير عن ذاته وعن موقفه تعبيراً صادقاً وحياً ، كما يكون - فى الوقت نفسه - قد طوى أكثر الطريق لتليل موضوعه للشكل الفنى الذى يملح فيه .

كان - فى الواقع - يحاول إرساء فن جديد واد . هو فن الحكاية المسرحية الشعرية . وإبراز روحه من التراث كان يرى فى إبرازها قيمة فنية وفكرية .

وفى هذا الإطار نفسه بدأ عزيز أباطة الكتابة للمسرح بمسرحية عن « قيس ولبنى » ، ولها ظل عزيز أباطة مرتبطاً بالحكاية التراثية ارتباطاً انتهى به إلى إهدار الحكاية نفسها . وإهدار القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معها .

ولكن عزيز أباطة ما لبث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحيته عن « شهریار » معبرة عن مرحلة جديدة فى الاستماتة بالتراث الشعبى ، فالتفت إلى أن « الحكاية » ليست الهدف من العودة إلى التراث . ولكن أهداف الأساس هو التفاعل مع هذا التراث وربطه بهجوم الشاعر وعصره . ولم يكن عزيز أباطة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ، إذ كان قد سبقه إليه صعيد كاتبنا المسرحيين ، توفيق الحكيم ، بمسرحياته عن « شهر زاد » ، وهائل الكهف » وغيرها .

وعلى هذا الطريق - طريق الاستماتة الواعية بالتراث - سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، مثل باكثير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وغيرهم .

عند هؤلاء الكتاب لم يعد لهم الأول - كما أشرت - سرد الحكاية وكما حدثت أو - بالأحرى - كما يروها التراث ، بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها . وكثيراً ما تضاف إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعاً فى شكل يشع ضوءاً جديداً على الحكاية نفسها ، فإذا هي قد تحولت إلى شكل جديد ومتميز جديد . ناهين من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ، تلك الرؤية التى تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما فى هذا الجحيم من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية .

لقد انتقلت الاستماتة بالتراث الشعبى عند هؤلاء الكتاب من مرحلة « الاحتفاء » الكامل . أو شبه الكامل ، للتراث ، إلى « استلهام » وإعز هذا التراث ، يتقن من عناصره بمقدار ما يضيف إليه .

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالثقافات الأجنبية فى متابعها الأصلية ، ونتيجة للشعور بالترديد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج على الأشكال المتوارثة للأدب - أو التجديد فيها على الأقل - بالاجتهاد إلى أشكال جديدة ، مجتبة ، ومضامين جديدة مبتكرة .

وحول هذه الفترة - التى بدأ فيها توفيق الحكيم فى الإنتاج - كان هناك وعى جديد بالتراث الشعبى والأسطورى يجرى إلى الوجود . لقد أصبح ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب . ويحل خصائصه الشعبية ، وأصانته فى مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة .

- ٥ -

ودخل صلاح عبد الصبور إلى ساحة الإبداع الشعرى مسلحاً بقرائمه للتراث العربى ، الشعرى والنثرى ، وقرائمه للتراث الشعبى -

### ليكن كل الفرسان الشجعان يمن بطور مرآهم في عينك لك خداماً لا عشاقاً أو عشاقاً لا مشوقين

ولوحنا هذا الحدث المسرحي . وعدنا بكل عنصر من عناصره إلى مصدره التراثي . لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استسلام الأميرة للحارس وعيانتها لأبيها حتى يقتل . وقد استدعى الشاعر هذا العنصر من حكاية عربية قديمة . رواها **المسعودي وابن هشام** (١) عن حصن الحضر بالعراق . الذي فشل سايبور ذو الاكتاف في فتحه . ورغم طول حصاره له . ويقال إن النصيرة بنت الفيزن . أو ساطرون صاحب الحصن . أظلت يوماً فرأت سايبور فأعجبها جماله . فأرسلت إليه أن يضمن لها أن تزوجه فتدله على المكان الذي يفتح الحصن منه . فضمن لها ذلك . فدخلت على جهر يربسفل الحصن . أو يقال إنها سرقت مفتاح باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه . فدخل وقاتل أباه . وبعد أن تزوجه لم يأمن أن تحزنه وقد خانت أباه . فقتلها ومثل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية عدا تغييرين مستضح دلالتها في سياق قصير رموز المسرحية : التغيير الأول يمثل في استبدال - السمندل - الحارس الداخل - بسايبور الغازي من الخارج - فالملوك في المسرحية داخل لا خارجي . وأما التغيير الثاني فيتمثل في أن الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد سايبور - كما تروى الحكاية القديمة - نفيها إلى خارج المدينة .

أما العنصر الثاني في المسرحية فهو ما يسميه الشاعر «**بالمواجد الليلية**» . أو مشاهد «**التجليل الطقوسي**» الذي تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتجليل مشهد استسلامها للسمندل . ثم مشهد قتل أبيها . الذي يخرطل بعده في بكاء حارق . وهو عنصر بذكرا بطقوس التزوية الشعبية من جهة . وبإحدى حكايات «ألف ليلة ...» من جهة أخرى . فطقوس التزوية عنه الشيعة تقوم على إثارة الذاة الشديدة في ذكرى التخل عن الحسين بن علي - رضي الله عنها - في يوم كربلاء . والحسين يمثل الأب والقائد والمثال . والتخل عنه كان خيانة للدين وللأمة ولقيم التي حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تنفرع من حكاية «الحمال والثلاث بنات» في ألف ليلة . وهي حكاية «الور العشرة» أو «الشباب الذي لا يملك بقية عموه» (٢) . وهي تحكي عن شاب يصل بعد طول طواف إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب . يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المر . وتلطيف وجوههم بالسواد والرماد . فلا يطيق الشاب صبراً على سؤالهم بالخارج عن سبب ما يفعلون . وتوقفه إجاباتهم على التجربة التي مر بها كل واحد منهم من قبل . فإذا هو ينتقل . بوسيلة سحرية . إلى مملكة كل سكانها من النساء . فيتزوج بأربعين . ويصبح ملكهن ويشي معهن عاماً . ثم يتركهن لفترة . على ألا يفتح باباً معيناً . وفي إحدى المرات يقوده فضوله إلى الباب المظفور . فإذا به يقوده إلى حيث كان عند الشباب العشرة . فيضم إليهم في طقوس ندمهم . بعد أن جرب ما جربوه .

وفي مسرحية الأميرة نتظرو . يستدعي موقف الشاعر حكاية عربية قديمة . وعصرنا من حكاية في «ألف ليلة ...» وشخصيتين منها أيضاً . في حين يستدعي الموقف في «بعد أن يموت الملك» عناصر من ألف ليلة . ومن أسطورة «ميدوزا» اليونانية . ومن أسطورة «جلجامش» البابلية . وغيرها من العناصر الشعبية والأسطورية . وهذه العناصر - في كلتا المسرحيتين - تتفاعل فيما بينها تفاعلاً إيجابياً نشأ عنه حكاية جديدة خاصة بالشاعر نفسه . بحيث لا يشعر المرء بغربة أي عنصر منها داخل السياق البنائي والرمزي للعمل المسرحي .

أما مسرحية «ليلي والمجنون» . التي استلهم فيها صلاح عبد الصبور حكاية موحدة هي حكاية مجنون يبي عامر العربية القديمة . كما استلهم مسرحية شوقي «مجنون ليلي» . فقد أثر لها الشاعر أسلوباً مختلفاً في الأداء الذي . إذ جعل من الحكاية المروية ومن مسرحية شوقي معا خلفيتين حدثت مجرى في مصر قديم أيام الثورة . على نحو أنأح له البعد الكافي عن الحكاية التراثية . حتى لا يقع في أسرها وفي مخاطر التكرار التي أو الفكرى . ولكن هذا المنهج في الاستلهم - الذي يمكن أن نطلق عليه اسم مسيح «الوفاي» - أتاح للشاعر أيضاً أن يخلق العلاقة الجدلية المطلوبة بين التراث والإبداع الجديد . فلا بد لكي نفهم كل أبعاد المسرحية أن نعود إلى هذا التراث . وأن نوازن بين الرموز المتقابلة فيها . ولو أننا عدنا بعد قراءة المسرحية وفهمنا إلى هذا التراث نفسه . فقرأه تستضيء المسرحية . لوجدنا فيه أغواراً أعظم مما درجنا على رؤيتها فيه : ذلك أن الشاعر قد استطاع - من خلال هذه المادة نثرية - أن يناقش واقعه وقضاياها . فأضاف إليها بذلك أبعاداً جديدة .

- ٥ -

وسوف أكتفي هنا بتحليل مسرحية «الأميرة تنتظر» . لأنها - في رأيي - تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور . كما أنها تمثل نموذجاً يجتذى في استلهم التراث الشعبي والأسطوري .

وتدور المسرحية حول أميرة خدعها أحد حواري والدها عن نفسها أولاً . ثم زين لها أن تتيح له سرقة خاتم الملك وقتل الملك . وأن تتألف عن اعتلائه العرش . وقد كان جزء الأميرة من هذا الحارس - الملك عن هذا كله التي خارج القصر والمدينة كلها . وتعيش الأميرة مع وصيفاتها ثلاث لها تحت سقف كوخ في غابة السرو . يجرمهن الأم الماضى وندم الحاضر وأشواق المستقبل . فهن يمتلن في كل مساء ما جرى في تلك الليلة المشؤمة . ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة . ليلة عودة السمندل - الحارس المختص - ليرد بها إلى المدينة لكي تقبل له شئون ملكه الذي كان قد تصدع وأوشك أن يهار . ولكن هيبات ! فقد جاء الفرندل ليفضي على السمندل . بعد أن كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيح الفرندل للأميرة ولادة جديدة وحياة جديدة . تصبح فيها سيدة نفسها . ويصبح كل الفرسان خداماً لها . أو كما يقول لها الفرندل .

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنظور - لوجدنا الأميرة تمثل البطلة - والسندل يمثل القوة الشريرة - والقرندل يمثل القوة الحرة المساعدة - التي تتدخل في اللحظة المناسبة - حين تشتد الأزمة بالبطل أو البطلة - لتنبأ وتقدم النصيحة التي تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معاً - وهذه نفسها هي الشخصيات النموذجية التي تتكرر - تقريباً - في كل حكاية خرافية .

- ٧ -

وإذا كانت الحكاية الخرافية - كما يراها الدارسون - مجموعة من الرموز المتشابهة التي تشير إلى التجارب النفسية التي يمر بها الفرد في مراحل حياته المتعاقبة ، فإن الشاعر يستخدم الرموز متجاوزاً به التجربة الفردية - النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية .

فتحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها - تقريباً - وهي تسمو إلى مستوى الرمز ، فالسندل رمز على الحاكم الطاغية الذي يقتصب ملكاً ليس له ، بالحذية ، والوعود الكاذبة ، وبالقتل والتكيل . ولكنه ما يكاد الحكم يستقر له فترة حتى يكشفه الشعب ، ولا يلبث حتى الذين أعانوه أن ينفصوا من حوله ، وهذا بالضغط ما حدثت للسندل . وكان هذا هو الهدف من وراء التغيير الأول الذي أحدثه الشاعر بحكاية « حصن الحصن » العزالية ، باستبدال السندل - حارس الملك - بسابور الغازي .

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً ، ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوماً في إنسان ملأ أذنيها بوعود الحصب والمطاء فأسلمته نفسها وعرشها ، فقتل عنها وأدار ظهرها لها ، وهناها ، عن فكره وتصرفاته - دون أن يستطيع قتلها - كما فعل « سابور » بآبنة الفزين ، لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شيء .

أما القرندل فهو الذي « يفتح » ويكسب ما يحدث ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصاته أيضاً . إن القرندل في المسرحية لا ينفصل عن الأميرة ، فهو يأتي وهي على وشك اليأس في مواجهها البليبة مع وصيفاتها ، يأتي في ليلة يشعرون فيها جميعاً بأنها ليلة غير كل الليالي ، ثم يجلس معهم في الكوخ ، وهذا جزء من المشهد الذي كن يمثله ، ويبدأ شاعداً ، وينتهي منفذاً . وهكذا التاريخ دائماً ، قد يبدو لنا شاعداً سلباً على ما يحدث ، لكنه - في الحقيقة - ضمير حي ، وإرادة عاقلة للأمة ، تزن أمورها ، وتحكم عليها . ومن هنا يكون ارتباط القرندل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد ، الذي رأى التجربة وعانها ، ثم هو إرادتها المنطقية لحكمها . ولهذا فهو يلقى عليها بخلصات تجربتها كلها في النهاية ، وكأنه يتحدث بلساننا :

.....

يا امرأة وأميرة

كوفي سيده وأميرة

وتلتقي ألوان الحب ولا تعطي

اضطجعي مع نفسك

وواضح أن عنصر « الندم » حيث لا ينفع الندم - هو المسيطر على شباب الحكاية . في حين تقترب « المواجد » في المسرحية من مشاعر التعزية - الشيعية - في أنها تجمع إلى الندم وتقرع الدلت - انتظار بشائر التغيير ل المستقبل .

ومشهد المواجد في المسرحية ينتهي بالبكاء الحارق ، الذي يدخل السندل في وسطه ، وكأنه جزء متمم للطقس - كما تقول المسرحية . وقبلها يكون القرندل قد دخل على الأميرة والوصيفات ، فأكمل كل الشخصيات ، على نحو ينذر بالمواجهة وانفراج الأزمة على أي حال . ومعروف أن البكاء في الحكاية الخرافية يرتبط دائماً بظهور القوى الحرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .

« والسندل » شخصية من شخصيات « الليالي » أيضاً ، وهو صورة للملك الطاغية الذي ينتصب الملك من أهله ويمكهم بالقرع . وتتم شخصيته بمزيج من المكر والحذية والمكر والغطرسة .

و، القرندل - كذلك من شخصيات « الليالي » ، حيث نجد ثلاثة من « القنطرة » ، في حكاية « الحلال والثلاث بنات » التي أشرت إليها وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء . ثم يبدأ كل واحد منهم في حكاية حكايته . فإذا هم يختلفون تماماً من الداخل عما يدل عليه مجرمهم الخارجي . إهم جميعاً أبناء ملوثة فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة في حياتهم . أكسبهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم - إذن - مزيج من الحفة والسخرية ومن خيرة الحياة العميقة والحكمة البالغة .

ولعل هذه السمات واضحة في شخصية « قرندل » المسرحية . الذي « يعني » ويكسب ما يحدث . ويضم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا « مسوق بصوت » - له صوت التاريخ ، أو صوت الشعب ، أو صوت ضمير الأميرة نفسها .

- ٦ -

وكما سبق أن أشرت ، فإن ملق هذه المسرحية - قارناً كان أو منفرداً - لا يشير بغرابة أي عنصر من هذه العناصر - التي قد تبدو متباعدة - بعد أن تعرفنا عليها في مصادرها . ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعاً في بوتقة موقف مسرحي مكثف وصعيق ، كما صاغ من هذه العناصر حكاياته هو الخاصة به ، وبالوقوف القوي والفكري الذي ارتضاه .

إن الشاعر يضعنا ، منذ بداية المسرحية ، في جو غريب علينا لأول وهلة . ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا - في الحقيقة - نعاين تجربة عشناها طويلاً . ذلك أنه اختار لبناء المسرحية - لو جردنا هذا البناء - الأسلوب البنائي للحكاية الخرافية . فالتقابل واضح بين الوصف المسرف لذخ الأميرة وملابسها وما يبنى أن يقدم إليها من طعام وموتعة ، وذلك الكوخ الخفي الذي تعيش فيه . ثم الطغوس التي تمارسها الأميرة مع وصيفاتها ، وهي أشبه بطغوس السحر في الحكايات الشعبية والخرافية .

القرندل : لا أنطق باسمه  
إلا أن يصبح ظلي في عينيه  
.....  
الوصيفة الثالثة : هل لك في لقمة خبز ؟  
القرندل : خبزي لم ينضج بعد ..  
الوصيفة الثالثة : ومضى ينضح خبزك ؟  
القرندل : حين أغنى  
الوصيفة الثالثة : ومضى سئلي ؟  
القرندل : إن فرغت أغنيتي  
الوصيفة الثالثة : ومضى طرغ أغنيتك ؟  
القرندل : هازلت شلوات لم تلامم بعد  
وبعيتي آخر سطر فيها ..

ولتكلفك ذاتك  
ليكن كل القروان الشجعان  
من بيلومر آهم في عينك  
للك خداما لا عشاقا  
أو عشاقا لا معشوقين ..

وهذه الصلة بين الأميرة والقرندل هي التي تبعد المسرحية عن السلبية . فإن اكتفاء الأميرة بالمواجد الليلية التي تذيب نفسها فيها حزنا وبكاء وتعديدا للذات . يجعلها في موقف سلبي واضح تحتاج فيه إلى ما ينبر وضعا . ولكن لو نظرنا إلى هذه « المواجد » في ضوء الصلة بين الأميرة والقرندل . لوجدنا أن الأميرة حزينة حقا ولألمة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تسي ، حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هي فيه .

ورمزية الشخصيات تعزها بعض الرموز والإشارات المثورة في المسرحية . ففي الأميرة في غاية « سرو » ، والسرو من الأشجار الدائمة الخضرة . التي ترمز إلى الاستمرار والخلود ، ومعناها يستمر خمسة عشر خريفًا ، وهي إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى ظرف تاريخي حدد عاشته مصر .

- ٨ -

ولقد تحقق استلهامه للتراث الشعبي في جانب آخر من المسرحية هو غاية في الأهمية ، وأغنى به الحوار الشعري . فالحوار في المسرحية - إلى جانب دوره المسرحي في الإثارة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها - يقوم بتجسيد جو خرافي رمزي واضح .

فإذا كانت القوى المساعدة التي تقوم بدور الناصح والدليل للبطل في الحكاية الخرافية قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا<sup>(١١)</sup> ، مما يشير إلى توحيد الإنسان مع الكائنات التي تسكنه الكون . فإن الحوار المسرحي يجسد هذه الرؤية من خلال توحيد الإنسان والكائنات . فالوصيفات - مثلا - يصفن الأميرة بأن نورها « شمس في السم » . وبعبرها بتصبح قتل نداوله البيت » . وبعمرها حقل زهور مرشوش بالنور .. وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحد مع الكون . وتعمق الرمز في شخصية الأميرة أيضا .

وتجد الطابع الشعبي أيضا في هذا الجزء من الحوار المسرحي حين تستقبل الأميرة والوصيفات القرندل الذي اتحمم عليهن الكوخ :

الوصيفة الثالثة : هل ضلت خطواتك في الغابة ؟  
القرندل : بل هذا قصدي  
الوصيفة الثالثة : ماذا ليحي ؟  
القرندل : أنا أنفذ ما أوحاه الصوت

الوصيفة الثانية : لكننا لا نتظرك  
القرندل : أبتأني الصوت عمن تأهين لقلياه  
الأميرة : من .. ؟

ولعل الطابع الشعبي في هذا الحوار - وبخاصة الجزء الأخير منه - واضح ، حيث التسلسل والتكرار<sup>(١٢)</sup> ، الذي يعرف التراث الشعبي الكثير من نماذج في الأغاني والحكايات ، وهو حوار قد يعنى في البداية ، ولكن كالم تقدم الحدث كشف لنا عا في الحوار من رمزية تعز رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتعز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب في الحوار من شوق المتفرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتي مع استعداد الوصيفات والأميرة لأداء « مواجدهن » ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذي يتناقض تماما مع الكوخ الذي بعشن فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام المتلقي فتزيد شوقه وتوقيه . وتقوم بدور في الحركة الخارجية البليغة في المسرحية ، التي لا تكاد تشر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تمويضها (بحركة داخلية) غفزان على المتابعة إلى نهاية « المواجد » ، التي غلب عليها عنصر « الحكى » المصحوب بالثقل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة في الاندفاع السريع منذ دخول السندل حتى مقتله .

- ٩ -

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحي بسيط غاية في البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التي تكتنفها المسرحية كلها . فالمسرحية فصل واحد ، ولم تكن لتكون غير هذا ، لأنها لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية . فهي حكاية رمزية مركزة ، أو هي أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات والمواقف المختلفة تجسيدا حيا لرموزها المكتفة .

ولا يعني هذا أن المسرحية تقصر مواصفاتها عن المواصفات المطلوبة في أي عمل مسرحي جيد ؛ بل على العكس من هذا ، نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التي استلهمها ، وبما حملها به من رموز ، في بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة .

فالصرع في المسرحية يدور حول محورين :

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السندل عن نفسها وعن أبيها ، وبشاركتها ورضائها ، طمعا فيا وصلها به من وعود

وعلى الرغم من البناء الرمزي للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية - حتى شخصيات الوصفيات - ملامحها الخاصة ، وانفعالاتها ، وردود فعلها إزاء الأحداث .

إن هذه المسرحية تعد - من أجل هذا كله - عملاً مميزاً حتى ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مزج كامل بين التراث الشعبي والمسرح من جهة ، وبين التراث الشعبي والشعر من جهة ثانية ، وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة ، حتى تعد - في تصويره - نموذجاً فريداً في المسرح الشعبي العربي حتى الآن .

الحسب والتجديد . وهذا كانت وظيفة «المواجد» - وكما أثرت - مزجاً من تأنيب الذات وشحن الحمة انتظاراً للحظة اللقاء - أو لنقل المواجهة - مع المستبد .

أما الحلق الثاني للصراع فهو صراعها مع المستبد نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفاً ، بانتصار المستبد وتحليه بها وتحليلها هي كذلك عنه . وتكون اللحظة التي يأتي فيها المستبد إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينها ، والتي يسم فيها الصراع بينهما بانتصار الأخيرة .

## • هوامش :

عبد ... وقد دخلت المسرح من طريق القراءة والثقافة ، بينما يدخل الكاتب الأوربي المسرح من طريق المسرح ذاته . ولدي صبايا لم أشهد تجربة مسرحية إلا المسرح للدارس ، وزيارة لبعض الفرق العربية . ولكن عرفت المسرح عن طريق شكري في الإنجليزية ، وتوفيق الحكيم في العربية . ثم قرأت بعد ذلك المترجمات الإنجليزية . واتسعت بعد ذلك فرائدي للمسرحيين الكبار ... »

(٨) انظر : لتصويري : مروج الذهب ، بتحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد - مكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٥٨ ، ٢ / ٢٥٦ - واهي هشام : السيرة النبوية ، طبعة مكتبة المعارف بالقاهرة ١٩٣٧ ، ج ١ / ٧٧ .

(٩) الحكاية في طبعة دار الشعب لأنك ليلة وليلة ، ج ١ / ١٩٧٤ وما بعدها . والطريق إلى الشاعر عربياً بالمرآة نفسه .

(١٠) انظر الفصل الخاص بالحكاية الخرافية في : د . نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، طبعة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع الملاحق التي حلقها د . نبيلة إبراهيم في كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الفصل الخاص بالنتج البالي . وعلى الرغم من تصنيفها لهذه الملاحق في أشكال بتالية مختلفة ، لا يخفى التشابه بين هذه الملاحق في استخدام التمثيل والتكرار .

(١) انظر : د . عبد الحميد يوسف : مقدمة «دفاع عن القولاكوز» للدكتور أحمد مرسى ، طبعة العامة لمكتبات ١٩٧٢ ، ص ٣ .

(٢) انظر : د . محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٣) السابق : ٣٧١ وما بعدها .

(٤) ما يزال ماثلاً في الأذهان ذلك المهرج الذي شنه العقاد على هذه المسرحية بسبب ما نقل إليها من عناصر شعبية . راجع :

د . محمد مندور : مسرحيات شوقي ، طبعة مصر ١٩٥٦ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(٥) د . عز الدين إسماعيل . توثيق التراث في المسرح - مجلة صوره العدد الأول - أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٦٨ .

(٦) راجع الفصل الخاص «بالترجمة الدرامية» في : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ، ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٧) في خطاب أرسله الشاعر الراحل وهو في أثناء عمله ببلد إلى كاتب الموضوع ، وقد جاء

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان في جيل أو جيلين . بل في أجيال متلاحقة متآزرة . يكل بعضها صنيع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لتعطي الدنيا عطاء جزلاً . ونقهر الموت حين نجي .

حتى نقهر الموت

# تأثير إيونسكو

عد صلاح عبد الصبور

مسرحية مسافر ليل

□ نافسي سلامة

(١)

يمثل مسرح العبث ، بتعبيره عن تجربة المؤلف لبعثية الوجود وقسوته ، في مسرحية «مسافر ليل» «كوميديا سوداء» التي كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩<sup>(١)</sup> . وفي المقدمة التي كتبها الدكتور ميمر مروحان للمسرحية ، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه : «أبرز شعراء مصر المعاصرين»<sup>(٢)</sup> . ويعترف صلاح عبد الصبور بدوره في إيونسكو في هذه المسرحية ، في التذليل للنشور منها .

«منذ خمس سنوات ، خلقت اكتشافا الشخصى ليوجين إيونسكو ، حينما شاهدت مسرحية «الكرايم» في القاهرة . التهمت بعد ذلك أعماله ، ولدت من الزمن ، اعتقدت بأننى فلهلت منهجه الدرامى على مناهج كل من عداه . وبعد عامين ، كتبت مسرحية مأساة الحلاج التي لم يكن بها أى تشابه مع أى أسلوب فى حديث من أى نوع . أما هذه المسرحية ، فهي مختلفة . إن إيونسكو مائل فيها ، دون ظن من الشك» (ص ٦٢) .

ويفضل إيونسكو موضعا عقم اللغة وبعثية الطرف الإنسانى ، ويرى عناصر الطيمية الكوميديية لموقف الإنسان :

«إن الأحاسيس بعثية ما هو عادى شائع ، وبعثية اللغة - يزيها - إنما هو بالفعل تجاوز لها وانطلاق إلى ما وراءها . ومن أجل أن نتجاوزها يجب علينا أولا - ولعل كل شئ - أن ندخل أنفسنا فيها : إن ما هو كوميدي ، هو غير العادى في حالته التقديية الخالصة . ولاشئ يبدو لي مثيرا للدهشة أكثر مما هو عادى مبتذل . إن ما هو فوق الواقعى ، موجود هنا ، في متناول أيدينا ، وفي محادثتنا اليومية»<sup>(٣)</sup> :

ومن المثلق عليه - بشكل عام - أن مسرح العبث ، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد ، تأثرت بمسرح القسوة الذى ابتدعه أنتونين آر تو Antonin Artaud ، واستخدمها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وسارتر ويكيت وأدوارف وجينيه و ن.ف. سيمبسون وينتر والي . ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمغوا مسرح العبث بأنه «مدرسة» فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يتابع بشكل كامل في أن يفعل ذلك .

وفي تذليله ، بأسف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلفى ( irrational لا معقول ) أو ( frivolous عابث أو طائش ) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية . وينتهى إلى تقديم تعريفه الخاص : «إنه الميل إلى كسري قيود المنطق العقل ، بحثا عن طرق جديدة وطازجة تسلمهم «روح العقل» (ص ٦٢) ..

إن ضيق عبد الصبور وتبريه من عجز اللغة الشعرى عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انضمامه إلى أفكار مسرح العبث ، التي تعتقد - بين ما تعتقد به - بعدم كفاية اللغة وزيها . ويقول ملوتن إيسلين ، في إشارته إلى مسرحية إيونسكو «الفرس» بما تقدمه من مثل على الاضطراب والشوق . بسبب الاختلاف بين معنى كلمة «بلادى» بالنسبة لشخص إنطالى وبالنسبة لشخص شرقى - يقول إيسلين : «وهذا مثال بيت الاستحالة الأساسية للاتصال .. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعانى وتقلها ، لأنها لا تضع في حسابها التدايعات الشخصية التي تحملها بالنسبة لكل فرد»<sup>(٤)</sup>

لقد نشر كتاب «زرافشت» لأول مرة عام ١٨٨٣. ولقد تزايد عدد الناس الذين ماتوا بالله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام نيشة. ولقد تعلمت الإنسانية ذلك الدرس المرير عن زيف بعض الدلائل الزخمية والمبتذلة وعن طبيعتها الشريرة، تلك الدلائل التي قدمت لكي تخل مكان الله. وهكذا، وبعد حربين مرعبتين، ما يزال هناك الكيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رسالة زرافشت. باحثين عن طريقة يستطيعون - في كرامة - أن يواجهوا بها علما حرم ما كان في زمن ما مركزه وغرضه الحلي، عالم حرم من مبدأ أو أساس تماسكه، الذي كان يلقى قبولا عاما.. هذا العالم الذي أصبح مفكك الأوصال، لا هدف له. عيشا بلا معنى.

إن مسرح البعث لو اُحد من التعبيرات عن هذا البحث.

... ويشكل مسرح البعث جزءا من محاولة الفنان الحقيقي لعبثها، التي لا تتوقف، من أجل هدم هذا الجدار المصمت الأصم من الآلة والرضا عن النفس. وإعادة تأسيس إدراك ما بموقف الإنسان إذ يواجه الحقيقة المطلقة والنهاية لحالته.<sup>(١١)</sup>

ويستخدم عبد الصبور، مفهوم فقدان الله استخدما عظيم الأثر في مسرحية «مسافر ليل»، حيث يهدد «الكساري» بأن يأكل بطاقة هوية المسافر البيضاء (مثلا كان قد أكل ذكرته). وهي البطاقة التي يهتم المسافر بأنه سرقها من الله. (ص ٣٧ - ٣٩). هو يقول للمسافر «أنت قتلت الله، وسرقت بطاقة الشخصنة» (ص ٣١ العربية) ولكن الموقف - في الحقيقة - هو في أن الكساري - وهو حقيقته دكتاتور عسكري - قد قتل الله ووضع نفسه في مكانه (ص ٤٧ - ٤٨). وهذا هو الموقف اليأس، حالة الإنسان الكرونية، التي يعبر عنها عبد الصبور في مسرحيته. والمسافر هو الفصحى البريئة لزوات الطاغية، الكساري، الذي يبعد إلى ذهن المسافر وذاكرته طغاة التاريخ: الإسكندر وهانيبال، وتيمورلنك، والميديشي، وهتلر، وليندون جونسون - وكل الطغاة «بأكلون الأوراق» بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) مثلا يوضح الراوي في المسرحية. أما المسافر الفصحى، الإنسان العادي، فيبلغ، من خلال تقديمه حجب على براهته من قتل الله، يبلغ إلى اعتداح الكساري الطاغية في عبارات متعلقة بجهنم في إقناع صباغاتها، من أجل أن ينقل حياته (ص ٤١). ولكن المسافر الفصحى، محكوم عليه بالهلاك مما يحاول بالأسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يشت براهته (ص ٢٥). فالطاغية يمنح في إذلاله، وينكر عليه هويته، ويقطعه (ص ٥٤). ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يثبت في قلبه الرعب، ويذله هو والآخرون من أمثاله، من خلال الرالية والتعليب، إلى أن يصل الفرد إلى «نكران الذات» (ص ٤٩ - ٥٠). فلابد من قتل الأفراد، باعتبارهم كياش فداء للطاغية، من أجل أن ييلو في مظهر القوى المسيطر. (ص ٥١ / ٥٢). وسبب كل هذا السلوك من الطغيان الباغي هو: «أن الله خلق من هذا الجلازم الكون» (ص ٤٨ - ٢٢ ط / العربية). وفي موضع تقدم من المسرحية، أطلعتنا عبد الصبور على أن المسافر نفسه قد قتل الله حينما هوت السبعة - ذات المعنى الرمزي - من يده، «فتوزع لتسقط بين

«ولكن اللافت للنظر أكثر من غيره. هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير منا يرون الأشياء بطريقة متشابهة. وإذا كان بعضنا يؤكد ما يفعله الآخرون. وإذا كان ثمة أسلوب جديد بشكل. فلا بد - إذن - أن يكون هناك شيء من الحق - شيء من الصحة الموضوعية فيها نكتبه.

وقد ينتج البعض، وقد لا يشعر آخرون بالابتهاج. ولكلنا لا نستطيع أن نتوقف حركة هي في تطورها، الحبر، التقليل. والأشياء بشكل مطلق من الترحيبات التي يصدرها المدعون والكهنة العاديون - التعبير عن حقيقة تنتمي إلى عصرنا. وعن فن حي.

إنما بهذه الطريقة تولد المدارس، دون قادة ولا نظار للمدارس. هنا<sup>(١٢)</sup>. يشير إيونيسكو إلى صراع الدائر مع الناقد غير المنهج، «كبيش تينان» الذي ينظر إلى الفلسفة المشابهة لكتاب البعث، ويوجه خاص لا إيونيسكو. باعتباره فلسفة مؤبدة إلى طريق مسدود. مما تتميز به من مفتت لا قاعدة ولا منطق له. لصنع أحكام القيمة. إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغي أن تكون محاولة: «القضاء على الحروف والألم والحزن». إنه يفضل التفاعل على: «التشاؤم السطحي للكتابة الصادرة عن أهل الضفة اليسرى المغالين»<sup>(١٣)</sup>. ويرفض إيونيسكو، بصلابة، فكرة أنه ينبغي أن تشتمل الأعمال الفنية بمحاولة: «تحسين نصيب البشرية وقدرها. لا تفعلوا هذا من فضلكم. لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية، وما يكفيها من الدم والدموع والخسائر التي تبدو كلها في غير محلها إلى حد يجعلها مثيرة للسخرية. وحصلنا على كفايتنا من الجلاذين الذين يثدون ما يبرهم في الأخلاق، ومن الشهداء «المعتقدين»، ولتنا كفايتنا من الآمال الخفية المخيلة، ومن المبرودية المقروضة ككتاب. لا نحسوا نصيب البشرية وقدرها، إذا كنتم حقا تستمنون لها العافية»<sup>(١٤)</sup>.

ومن موضوعات اليأس المشكورة عند إيونيسكو، التي تتطرق أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» وحيدة الفرد وعزله، وصعوبة التواصل مع الآخرين، والخصم للفصط خارجية وداعية مدلة تزدى بالردى إلى الإحباط. وأنواع القلق الناشئة عن عدم يقين الفرد من هويته. والتيقين من الموت<sup>(١٥)</sup>. ولكن إيونيسكو لا يبتقى مع تينان في أن التشاؤم يؤدي إلى طريق مسدود. «لا شيء يجعلنا أكثر نشاطا من الاضطراب إلى ألا نكون متشائما. وأحس بأن كل رسالة تحمل معنى اليأس إنما هي تقرير لموقف يبنى على كل إنسان أن يحاول - تجربة - أن يجد منه عجزا. إن مجرد تقرير الموقف اليأس، وما يمنحه - ذلك التقرير - للمتفرج من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة. إنما يشكل تطهرا Catharsis. وتحريرا»<sup>(١٦)</sup>.

إن اليأس - الذي يمثل حدس البشيين وفكرتهم البديعية عن الظرف الإنساني - يمكن إرجاعه إلى فقدان قوة قانون أخلاقي - مستلهم من الله - في حياة الإنسان الحديث. إنهم متأثرون برأى نيشة أن «الله قد مات»<sup>(١٧)</sup>.



في طفولته . ولكن والدي الكسارى « لم ينها » أبدا بتدريسه على حرفة ما . ومع ذلك . فإنه يوصفه « كمساريا » بملك سلطة وروية أكثر أهمية . والسلطة والروية يقهران الجماهير . وذلك هو هدف الكسارى الطاغية .

إن المتفرج ليصبح من السبب الذى يجعل المسافر خاضعا لكل هذا الخضوع ولا يحاول أن يردع الكسارى المدونى . طالما أن الخضوع والنضال كليهما يؤديان إلى النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية إينوسكو المناهضة للأنظمة الشمولية : الحزبية Rhinoceros (عام ١٩٦٠) .

« إن المعنى الذى تهدف للمسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الانتال ، وهى مأساة صاحب التزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أتاس أقل حسامية » (١٢) .

إن المسافر / الضحية . مثله في ذلك مثل « بونينجر » في مسرحية إينوسكو « القاتل » . الذى يتسلم لسكين القاتل في نهاية المسرحية . يتسلم أيضا لخبر الكسارى / الطاغية في اعتراف نهائى باستحالة تجنب الموت الذى كان يتصدى حياته الخريبة . ومثلا أراد إينوسكو من شخصياته أن تعرض « ما تعنيه تجربة حضور الموت » في مسرحية « القاتل » (١٣) . كذلك أراد عيد الصبور أن يعرض المسافر / الضحية تجربته لحضور الموت على طول طريقه العظيم عبر ليل الحياة .

إن الحرف ليضخ مقصدا من حوار مسرحية عيد الصبور (مثلا ص ٢٣ / ٢٤) وإنه يخوف كل إنسان من الموت .

ولكن كتاب مسرح البعث لا يتركز المتفرجين في حالة من اليأس حينما يدفعونهم للوقوف وجهها لوجه مع الحقائق القائلة بأن العالم الحديث قد فقد البنى الذى يوجد به ويجمع أطرافه . وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حلولاً مثل تلك التى تقدمها المسرحية للفتنة الصنع ، ذلك لأن كل فرد أن يعثر على طريقه الخاص للخروج من عزله وألمه . ومع ذلك فإن مسرح البعث يستخدم طرقاً فنية كوميدية لكى يتيح للمتفرجين ما يسفر عنه الضحك من تخفف وتخبر . فمن طريق تقديم شخصيات غبية تتصرف بأساليب خيرية لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالاعمال معها . وعن طريق تقديم أحداث غامضة . لم يدفع إليها دافع ما . وغير مقبولة عند الوهلة الأولى . فإن التأثير الكلى تأثير فكه يؤدى الى الضحك » (١٤) .

« . إنه إذ تزع عنه أوهامه وعواطفه وأنواع قلقه التى يحسها بشكل غامض . فإنه يستطيع أن يواجه هذا الموقف بوعي . بدلا من أن يشعر به شعورا غامضا تحت سطح التعبيرات الملطفة والأوهام المتفائلة . وعن طريق رؤيته لكل ما يلقاه متشكلا مجددا فإنه يستطيع أن يحور نفسه منها . هذه هى طبيعة كل فكاهة يصدرها من يقف تحت المشقة ، وكل فكاهة سوداء في الأدب العالمى . التى يمد مسرح البعث . آخر نثاها » (١٥)

الكريسين » . وإذ « يجتهد أن يتفلسفها » يتفلسف خطيها وتتأثر حياتها و « تنحافظ فوق حبيد الأرمسية » (ص ١٩) - (ص ٢٠ / العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان للكسارى والقانون الأخلاقى المتحطم . وأن تمثل الحيات المتناثرة . النسبية الأخلاقية للعالم الحديث . حيث يتدفق الجميع مشتين متفرقين كل منهم في طريق دون دليل ولا وازع أخلاق . محرومين من هدف للحياة .

إن لعيد الصبور ما يبرر له تماما إعلانه في تنذيره أن « إينوسكو مائل هنا » في مسرحية « مسافر ليل » . فإن حلمه اليبس عن حالة الإنسان . باعتبارها حالة من العبودية للطغاة . كحلم « إينوسكى » بشكل كامل . إنه . بكلمات إينوسكو نفسه : « لقد اعتقدت - في مناسبات عدة - أن واجبي هو أن أصرع الخطيرين اللذين يهددان حياة العطل وحياة المسرح بوجه خاص : بلاءة البورجوازي من جانب . وطغيان الأطفلة والحركات السياسية من جانب آخر » (١٦) ولا يملك إينوسكو أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستغلالها للغة .

« لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الحنين وأنواع القلق . التى لا يفعل العمل السياسى إزاءها أكثر من أن يعكسها ويفسرها . بشكل غير دقيق تماما . لم يكن في وسع أى مجتمع أن يحو حزن الإنسان . ولا يستطيع أى نظام سياسى أن يخلصنا من ألم العيش . ولا من خوفنا من الموت . ونعطلنا إلى المطلق . إن الفرق الإنسانى هو الذى يوجه الفرق الاجتماعى . وليس العكس .. إن الصائمين الذين يفقدون إنسانيتهم هم بالتحديد : التشكيف الممثل ، والبورجوازي الصغير . وإيديولوجى كل مجتمع . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يحى غموضه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حلولاً جاهزة (يسرع التاريخ تعطلها ودحضها) . ولغة تتحجر حالما تشكلت . إن تلك الإيديولوجيات هى ما يجب إعادة فحصه باستمرار في ضوء أعلامنا وأواع قلقتنا . ولا بد من فتيت لغاتنا المتحجرة دون هواده من أجل أن نقرر على النسخ الحلى الجارى تحتها » (١٧) .

« ويعزو إينوسكو اغترابه . وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى تجربته في الخدمة العسكرية . حيث ازدهر رقيب . وعامله باحتقار لأسباب تافهة . يعزو ذلك الاغتراب إلى عمله كموظف كتابى . حيث أحس بأنه « شئ أكبر » من موظف كتابى . ويقول : « حينما يجد المرء الوظائف الاجتماعية . فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظم من الوظائف) . ذلك أن الإنسان - مرة أخرى - ليس مجرد وظيفة اجتماعية . » وإذا نزع من الناس شخصياتهم الاجتماعية . فإنهم يصبحون جميعا متشابهين . « وفى هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جزائى أو رومى . ونحن . إما في عزلتنا . نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجتمعنا يفوق جهازنا الاجتماعى الألى ويتجاوز » (١٨)

وفى مسرحية صلاح عيد الصبور . تفرق الوظيفة الاجتماعية بين المسافر والكسارى . فالمسافر صاحب حرفة - أو حرف (ص ٣٢ - ٣٣) . الأمر الذى يعنى أنه قد تعلم شيئا . وأنه كان يتلقى التدريب عليه

وعيدون تمنى «نحن نصل الله». ولكن مع استمرار المسرحية وتطورها، يعرف المتفرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا عبيدا، لا لله وإنما لخافهم الداخلية، ولتقوى خارجية، من مثل الطغاة.

وتحقق الفكاهة أيضا من خلال استخدام لغة مفخمة، مثلا ترى حينما يحاول المسافر / الضحية أن يدخل السرور على قلب الكسارى الطاغية، فيخطبها قائلا: «لا، وجلالة جددك...»، وذلك حين يتعرض الكسارى الطاغية على بيت من الشعر يتلوه الضحية ليتنسج به الطاغية فيصفه بأنه:

ولو لم يكن في كلمة غير روحه

لجادها، فليبق الله سائله.

وتعترض الطاغية على هذا المعنى، لأن تحليله من حياته سوف يؤدي إلى أن «يختل نظام الكون»، ويسأل عمن يكون صاحب هذا الشعر، ثم يقول: «هذا يبدو من شعر العالم، شعبان العالم». ولما تهن الكلمتين بالعربية دلالات دينية، ولذلك يوضح الطاغية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر: «صعق في حاشيتي، لا يصلح إلا في هذا المظهر الأجوف، لكنني أتسل به». ص ٤٢، ٤٣ (ص ٣٦، ٣٧ ط العربية). وللعنى أن تسلم المرء اللبني ذاته إلى الله، هو أمر يدعو للسخرية في أنظار الطاغية الذي يرى نفسه في مركز الكون، حيث يبلغ من الأهلية درجة لا تسمح بأن يحل أحد محله.

وينجح عبد الصبور في صياغة «مسافر ليل» بحيث تتفق مع متطلبات أساسية أخرى – بالإضافة إلى الفكاهة السوداء – من متطلبات مسرح الميث. شخصيتين إيساتيين بلغنى الحقيقى، فإحداهما مرصبة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية، والأخرى بالغة الضعف. وللمسرحية بداية تحكيمة ونهاية تحكيمة أيضا.

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا أين هو ذهابه ولا لماذا. ولما كانت ذكرياته عن حياته «باهتة» لا لون لها، فمن المحتمل أن أحدا لم يهتم بذلك، ولا نحن أيضا نهم به، لأن هذا الموقف ليس موقفا واقعيا. إنه موقف أكثر شيئا بكاوبوس من الإكراه بالقوة، والخوف والقتل. إنه موقف غيبي إلى حد ما، يولد اليأس ويجعل أى وهم متعلق بوضع الإنسان، حينما يجدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق. وينجح عبد الصبور في تطوير الصورة الشعرية للحقيقة الإنسانية القائلة بأن البشر جميعا يروحون ضحايا للطغاة، بصرف النظر عما يفعلونه. إن هذا التعبير عن التحرر من الأوهام المتعلقة بالأسس السياسية لصياغة وتشكيل الحقيقة المريرة التى ينبثق على الإنسان أن يتعلم بشكل ما أن يعيش معها. إنه يعبر عن واقع نفسى داخلى من خلال استكشافات أعماق وعى الإنسان الباطنى، في أثناء عرضه لحقيقة كونية معاصرة.

ويجربى تطور «مسافر ليل» عن طريق نداعى الرموز وليس على أساسى المنطق. إن بؤرة الاهتمام هى الصورة الشعرية، وليس النتائج المتنامية المنطق للأحداث والمحوار.

وتكتشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (ستاتيكي) في عربة قطار، حيث الحركة الوحيدة هى وقوف الكسارى أو جلوسه إلى جوار

ويصف عبد الصبور مسرحية «مسافر ليل» بأنها «كوميديا سوداء»، ويستخدم بنجاح كثيرا من الطرق الفنية للفن الكوميدى التى استخدمها إيونسكو في مسرحية «اللغة الضلواء»، واتقأ أفرادها وحدها آلان باسكى Alain Basquet، في كتابه «أنواع الكوميديا»<sup>(١٩)</sup> إنه يستخدم فقدان هوية الشخصية في السطور الأولى من المسرحية، حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر يضيء خالية من أى علامة. وهو يستخدم تكرار الكلمات، والمباريات، وجمل بأكملها على طول المسرحية (ص ٢٥، ٢٧، ٣٧، ٤٥، ٤٩، ٥٥).

وهناك تقطع، وعدم استمرارية في الحوار، ومقطع مغلوط حينما يستتج الكسارى / الطاغية أن بطاقة الهوية البيضاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله، وأن المسافر / الضحية لا بد قد سرقه من الله (ص ٣٧/ ٣٨). وليس في المسرحية تناسل لتسلسل الأحداث، وإنما كثافة «إيونسكية» من التوتر النفسى، مع انطلاق الكسارى عبر غولاه من: «... نظامى مسرور، وللال السرة» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط العربية) إلى «عشرى السرة نفسه» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط العربية)، أى رئيسه، الطاغية. وهو يتحول هذا التحول بأن يملك أزوار ستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين، فيفقد بذلك وحدة الشخصية. وهو مدرب تدريجيا جيدا على ما يتبع صاحب مرتبة عشرى السرة به من لا منطقية، وحديث ذى وجهين، فكان مهيباً بذلك لأن يشغل منصبه: «علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعا» ص ٣٦ – (٢٨ من ط العربية).

إن استخدام عبد الصبور الفكاهى لتكاثرات السترات في هذه المسرحية يوحى بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تيتان سالخا: «إن حجرات حفظ الماطل في غالبية مساحر لنند ليست أكثر من حفرة في الجدار» غزاقى يمثل كلا منها خسية ماطل وإنسان واحد. ومن المدهش أن إيونسكو لم يكتب مسرحية من هذه الحجرات. «<sup>(٢٠)</sup> ومن الواضح إن تيتان كان يشير إلى تكاثرات الكراسى في مسرحية إيونسكو «الكراسى» وإلى تكاثرات الأثاث في مسرحية والسكن الجديد». وربما كان من الممكن استخدام كلمة «السترات» كمترادف لبديل مسرحية «مسافر ليل» بطريقة إيونسكو في وضع عتاون بديلة لمسرحياته.

ويستخدم عبد الصبور تولد الأشياء في أسماء المسافر وأعضاء أسرته: «إلى ابن عيله... أقسم لك، وأنى عبد الله، وأبنى الأكبر بدعى عايد، وأبنى الأصغر جباد، واسم الأسرة صيدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) وتبرز ملاحظة في الطبعة الإنجليزية، القبيحة الرمزية لتلك الأسماء بالنسبة للمسرحية، طالما أنها تأتى كلها من الفعل المعرب – الجذر «عبد» الذى يعنى «يخدم»، وهو على علاقة بكلمة أخرى، هى «عبد» التى تعنى «خادم».

ويهدف عبد الصبور – من أسماء المسافر وأسرته – إلى إيهامنا أنهم جميعا عبيد الله، على الأقل بالأسماء. وتوابعات كلمة «عبد» ليس إلا تزيينات إلى معنى «خادم» أو «عبد» حقيقى، مثلا أوضححت للملاحظة. فبيده تمنى «خادمه»، و«عبد الله» تمنى «خادم الله»، وعابد تمنى «رجل يصل»، وعباد تمنى «من أصبح عبد الله».

المسافر لكي يرمز إلى قوة الطغيان وسعولته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . ( ٤٠ ) ( ٣٢ / ٣٣ / العربية ) . وتحدثت أسلحة التعذيب عن نفسها ( ص ٢٢ ) - ( ص ١١ / العربية ) . وفي النهاية ينهي المحتجز بإيمانه الأجنبية - مثل السكن - حياة الضحية . وينتهي المسرحية ( ص ٥٤ ) . ( ص ٤٨ / العربية ) ، ولكنها لا تنتهي ، لأن « الجسد الثقيل » ، أي الإثم ، سيكون واجبا أن يحمله كل من الطاغية والراوى ، الأغلبية الصامتة ( ٥٤ - ٥٥ ) - ( ص ٥٠ - ٥١ / العربية ) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا في التحليل السابق ، أن صلاح عبد الصبور قد نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث فيا تمير عن أفكار « إيونيسكية » ، وهو ما قرر أنه كان يريد . فإذا استخدمنا « معايير الحكم » التي تحدث عنها إسبين ، لحق علينا أن نقول إن « مسافر ليل » تحتل مكانة رفيعة في المعيار النقدي ، بالنسبة لمسرحية تتدرج ضمن تراث مسرح العبث .<sup>(١١)</sup> وتحتل في المسرحية لقارة إيجالية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تحتل حقبنة نفسية معينة في صورها الشعرية السائدة : غياب قوة الله من العالم ، وحضور الموت الأبدى ، وسقوط الإنسان ضحية للظلمة . وإن الصور الرمزية لصداقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية عبد الصبور ، ذات الفصل الواحد ( وهو الشكل الذي فضله إيونيسكو لأنه : « يمكن أن يتطور دون انقطاع »<sup>(١٢)</sup> ) قد ثبتت على ابتكارها الأصل من البداية إلى النهاية ، ويتكثف الحواف إلى أن يبلغ ذروته في الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة عبد الصبور ككاتب مسرحي . وإننا نرى نوعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستخدمها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يمكن من التجريد والغموض لكي تسمح للمؤلف بأن يسبق حياته في العالم المتساوي الذي يمر عنه . ولنوه الحظ ، فإن صلاح عبد الصبور قد اختاره ربه في ربيع الحياة ، دون أن يزيد سنه إلى الخمسين ، في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراءه حول حالة الإنسانية تبق حية في صوره الشعرية الزرية .

المسافر أو هويته ( ص ٣١ ، ٤٠ ) ( ص ٢٢ ، ٣٢ - ط / العربية ) . يسجل أو يرمي بطاقة الهوية ( ص ٣٧ ، ٣٨ ) ( ص ٢٥ ، ٢٩ / العربية ) ، وفي النهاية يطعن المسافر بمنحجر ( ص ٥٣ ) - ( ص ٤٩ / العربية ) . وغالبية هذه الأمثال يقرها الراوى الذي يرمز إلى الأغلبية الصامتة ، والذي يقف جانبا يراقب الأبرياء وهم يعذبون ويقتلون بدلا من أن يشترك - فيما يجري أمامه - لكي يساعدكم أو لكي يوقف القاتل عما يفعله . إن الراوى - الأغلبية - خائف هو الآخر ، وهو لذلك صامت ساكن ( ص ٥٣ ) - ( ص ٤٩ / العربية ) ، بل إنه يمكن أن يرغم إرغاماً على أن يساعد القاتل خوفاً من أسلحته ( ص ٥٥ ) - ( ص ٥٠ / ٥١ / العربية ) . ويقول عبد الصبور : « إن الراوى هو البديل للجوقة التي عرضها المسرح الإغريق ... وأنا أعتقد أن الراوى شخصية رئيسية من شخصيات مسرحي ... إذ أنه يوضح ويعلق ويثير ... أما دوره الرئيسي فهو يمثل لكل من هم خارج المسرح » الذين لا يقفون فوق المنصة للمسرحية . ( ص ٦١ ، ٦٢ ) - ( ص ٥٧ - ٥٨ / العربية ) .

وتدفع الصورة الشعرية إلى الحياة عن طريق رموز مركبة . ملتبسة وغامضة . ومتعددة الأبعاد ، فإن عشرين السطرة على سبيل المثال ، ديكتاتور ، وإله ، ومثل للأنعام ، وقاض ، مثل « الشريف » أو المأمور الأمريكي ( ص ٣٨ ، ص ٣١ / العربية ) . وهو يغير اسمه ، وسترته - شخصيته أو هويته - لكي تتناسب مع الموقف . وهويته ضحاياها بشكل ملتبس وغامض ، بجرام ( قتل الله ) ، ومع ذلك فإنه هو الجرم الحقيقي ( إذ يحتل مكان الله ) . والسترات التي يرتديها كاتبة اللون ( صفراء بنية ، وليست صفراء ، طبقا لما يقوله الدكتور سرحان - ص ١٠ ) وهو لون الثياب العسكرية ، « لون الدماء » ( ص ٣٩ ) - ٢٢ / العربية ) . وترمز بطاقة الهوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولي . فعل كل شخص أن يحمل بطاقة هوية حتى يكون متأكدا من أنه يعرف من هو ، وحتى يستطيع الطاغية أن يفحصها ويثبت منها ، وأن يظل قادرا على اقتفاء أثر ضحاياها . فليست هناك حركة حرة ، فعل المرء أن يسجل نفسه ، وأن يبرز بطاقة هويته حيثما ذهب . ويسجل الطاغية فوق

#### • هوامش :

- (1) Salah Abdul Saboor, *Night Traveler*, Arab Republic of Egypt. Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, PRISM. Supplement Series X. (Cairo, Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service,
- وإلى الترجمة ، أشرنا إلى الصفحات في حجة ثلاث المسرحية ، الصادرة عام ١٩٨١ من دار الفنون ، القاهرة .
- (2) Samir Sarhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University
- (3) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117, hereafter cited as Esslin, TA.
- (4) Ionesco, «Le point de départ», *Cahiers des Quatre Saisons*, Paris, No. 1, August, 1955, In Esslin TA, p. 115.
- (5) Ionesco, *Combat*, December, 1961, in *Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre*, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, hereafter cited as *naa*.
- (6) Kenneth Tynan, *Curtains* (New York: Atheneum, 1961), p. 410 (1958), p. 421 (1959).
- (7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hearts Are Not Worn on the Sleeve», reprinted in *Cahiers des Saisons*, Winter 1959. In NACN, p. 106.

- (8) Esslin, TA, p. 163.
- (9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des Chaleurs vides... à Broadway», Paris: *Spectacles*, No. 2, July 1958, in Esslin, TA, p. 164.
- (10) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Works*, Vol. II (Munich: Hamner, 1955), p. 279, in Esslin, TA, p. 350.
- (11) Esslin, TA, p. 350-51.
- (12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres». In NACN, p. 81-2.
- (13) Ionesco, reply to Kenneth Tynan, «The Playwright's Role». In NACN, pp. 91-2.
- (14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.
- (15) Esslin, TA, p. 151.
- (16) Esslin, TA, p. 160.
- (17) Esslin, TA, p. 362.
- (18) Esslin, TA, p. 364.

# دائرة المعاجم

## مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويصالحهم بإذرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّانة والأستاذة : أحمد الخطيب ، محمدي وهيب ، ألبير مطاوع ، عبد الحميد بنيس ، إسماعيل بركات ، كامل المهندس ، وجدي برزق ، يوسف جتبي ، حسن الكرسي ، مصطفى هني ، رجا نصر ، إبراهيم الرقيب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بروقي ، عثمان هاربي ، المراسم ، عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبية غطاس ، يوسف رضا ، مارك كيليبي ، آرثر غردمان ، برون ديكر ، نيريسا ريكارد ، كافي كيلباريك ، آت كاتريدج ، اندرو سيفرت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. محمد وهيب ، وجدي برزق ، غالي ، معجم المبادئ السياسية الحديثة ..  
الانكليزية - فرنسية - عربي .  
د. محمد وهيب ، معجم مصطلحات الأردن ..  
الانكليزية - فرنسية - عربي .  
د. محمد وهيب ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ..  
د. عبد الحميد بنيس ، قاموس الفونولوجيا ..  
عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية والهندسية ..  
الانكليزية - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول والصناعة النفطية ..  
الانكليزية - عربي .  
يوسف جتبي ، قاموس جتبي الطب ..  
الانكليزية - عربي .  
أحمد زكي بروقي ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ..  
الانكليزية - فرنسي - عربي .

الأستاذ مصطفى الشاوي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشاوي في مصطلحات العلوم الزراعية ..  
الانكليزية - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..  
الانكليزية - عربي .  
سموي فوق العادة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية ..  
الانكليزية - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرسي ، قاموس الكرسي ..  
الانكليزية - عربي .  
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة العربية المعاصرة ..  
الانكليزية - عربي .  
نبية غطاس ، معجم المصطلحات الاقتصادية ..  
الانكليزية - عربي .  
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية ..  
الانكليزية - عربي .  
ألبير مطاوع ، معجم ألفاظ عرفة صيد السمك في الساحل اللبناني ..  
الانكليزية - عربي .

مركز  
التوزيع  
بمصر  
مكتبة ودار نشر أبو الهول  
٣ شارع شواوي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

# مسرح صلاح عبد الصبور

## شلاشة من الدارسين

### نسيم عطية

في مؤلفه «استدعاء الشخصيات الزائلة في الشعر العربي المعاصر» (١٩٨١) يتصدى الدكتور على عشري زايد لدراسة «الموروث الصوفي» وما بين «التجربة الشعرية» و «التجربة الصوفية» من صلات دنيئة ووليقة. فيقول: «كان التراث الصوفي واحداً من أهم المصادر الزائلة التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشق جوانبها الفكرية والروحية. وحتى السياسة والاجتماعية. وليس غريباً أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية - خصوصاً في صورتها الحديثة التي يطلب عليها الطابع السريالي - وبين التجربة الصوفية جد وليقة. وتجعل هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به».

في مؤلفه الذي سلفت الإشارة إليه (ص ١٤٥) أن البعد السياسي تحته الحلاج من المأثور الأساسية لمسرحية صلاح عبد الصبور - «حيث حاول الشاعر في المسرحية أن يصور - من خلال الحلاج - موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة» - ويستشهد في ذلك بقول الشاعر نفسه في كتابه «حياتي في الشعر» (ص ١١٩ و ١٢٠): «كان عذاب الحلاج طرحة لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة. وحيوتهم بين السيف والكلمة. بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخص - باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم. هو غائبهم. وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم».

ويغني الدكتور على عشري زايد في مؤلفه (ص ٣٣١ وما بعدها) فيسجل جراحة الشاعر على تجويز بعض الأحداث التاريخية التي تناولها مسرحيته، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، «فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة، وهي قضية التزام صاحب الكلمة بخو أمته وخر مجتمعه. وإن كان الحلاج قد غرق في المسرحية بين البعد الاجتماعي والبعد الصوفي. إلا أنه - مهما كان من غرق شخصية الحلاج فيها في المسرحية بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الصوفية - فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقية هي تضحية صاحب الرؤى وصاحب الكلمة في سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن في قتله حياة لكلمته وخلودها» (ص ٣٣٢ - ٣٣٣).

ويرى الدكتور على عشري زايد ميله تأثر صلاح عبد الصبور بما كتبه مستشرق الفرنسي لوى ماسينيون عن «الحلاج والألم». وهذا تأثر لا ينكره صلاح عبد الصبور. بل يعترف به صراحة في تقديمه مسرحيته «مأساة الحلاج». وقد حاول ماسينيون في دراسته لشخصية الحلاج - شهادته التصوف الإسلامي أن يوضح بعدين رئيسيين في فكر الحلاج - أَوْفَى أن لا خلاص بغير ألم؛ فالألم سبيل الخلاص. ومن هنا يست نل الألم، ومن هنا نفهم كيف يستعديه من وهبوا أنفسهم لخير البشرية. فالألم فداء، وبهذا الفداء يرقى الصوفي المدرجات إلى الله. وبتماكنت أيام السيد المسيح على الصليب في ذهن الحلاج وسط آلامه قد اكتسبت أسطورة موته هبة من الخلال المأدر. وقد جعلت فكرة الفداء في مسرحية صلاح عبد الصبور بوصف، فقتل الحلاج لم يكن هدفاً، ولم يكن عملاً انتحارياً. بل كان من أجل أن تدب الحياة في سجرة جديدة. فتطوّر الأعصاب. «مشرقة تكون في جماعة الزمان. خضراء تعطى دون موعد. بلا أوان».

أما البعد الثاني الذي ألمح إليه ماسينيون - وهو بعد لا جنى على من يتأمل جهاد الحلاج الذي أوصله إلى الموت - فهو البعد السياسي تحته الحلاج. وقد كشفت التاريخ فيها بعد عن أن السبب الحقيقي وراء صلب هذا الصوفي ليس عقيدته. مهما بلغ تطرفها. بل هو موقفه من السلطة، ونبتها المبيتة على البطش به. ويرى الدكتور على عشري زايد

ولكن قبل أن يبرع «الموت» إلى صاحب «الكلمة» فلما إذا نت الكلمة تقيد من قبلت لهم. إن السجن الثاني، الذي يلقي به للاح في سجنه، من بترجة «الكلمة» فلم تصلح. ويقول في هذا لتمام للحلاج الذي يحدنه عن العدل: «أقول طيبة، لكن لا تصع لثيما... هل تصلحهم كالكثا؟». ومع ذلك لا يتعطل الحلاج بما يقوله السجن الثاني، الذي تحول إلى مناضل عفيف لا يعرف قلبه الرحمة. ويصر الحلاج على مواجهة السلطة الباطشة بأن يتزل إلى الناس بكلماته. وهذا الموقف - على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المتصوفين من ذوى الخرقه - يعتبره السجن الثاني موقفا سلبيا، فقد كان من قبل مثاليا حلالا، يودع «الكلمة» أملة في الخلاص، لكن أملة خاب، فدفنه ذلك إلى التطرف وتلبس الحلاص بجد السيف.

- ٢ -

ويرى الدكتور سامي عامر أن صلاح عبد الصبور، باختياره للحلاج بطلا، إنما يفصح عن تفضيله «للبلل المهزوم». ويزعم الدكتور سامي عامر أن الحلاج قد أصيب في السجن بحالة من الارتداد غير مبررة دراميا، ولكنه يعود فيرى أن هذه الحالة التي يشوبها التردد والانكسار سببا الخفي «هو خوف الحلاج من مجابهة السلطة بالسيف» (ص ٤١١ و ٤١٣). إن القتل والتكتيل هما ما يضيف الحلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطشة. لقد كسر صلاح عبد الصبور - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية الحلاج الذي أودع فيه - وهذا رأى الدكتور سامي عامر أيضا - بعضا من نفسه، وأوقعها وكأنها عاجزة أمام السلطة. ولا يتخذ الحلاج من هجره إلا دخول الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة. ويتيح الحلاج لذلك، فقد اختار له الله. ومن ثم تبدو شخصية الحلاج - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية قدرية، ترضى ما اختاره الله لها، ولو لم يكن هذا ما شاعته هي أصلا. وفي هذا الموضوع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمجادلة الدكتور عامر في آرائه. فالصوفية ليست قدرية. بل هي اختيار حق، بأن يرتضى الصوفي شيعة الله شيعة له، وذلك لا من إرغام أو قهر، بل عن مطلق اختياره وبكامل رضاه. وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والخلق، لا على أن هذا التلاقى مجرد حدث مادي، بل على أن الحرية هي ارتضاء الخبز والصواب. ولانعتقد من ناحية أخرى أن شخصية الحلاج قد شابها انكسار ما، بل كل ما هنالك هو أن الشخصية الانرجيلية الحققة لا تبدو لتكسهم منطق في خط لا اغتاه فيه من أول المسرحية إلى آخرها، بل إن الجانب الإنساني في البطل هو ما يبين عن تردده ونخطه اللذين لا يثبت أن يتلبط عليها. سواء عن طريق التذنب أو الإلزام. بل بمعنى في طريقه إلى الذروة ثم إننا ننبه إلى أنه من الخطأ والإجحاف اللصص المسرحي وولفقه على السواء. أن يربط الباحث بين النص والمؤلف بطرح من النوع الذي أقدم عليه الدكتور سامي عامر، لأنه ليس ثمة ما يسد هذا القول بأن صلاح عبد الصبور هو الحلاج أو السجن الثاني أو أي شخصية من شخصيات مأساة الحلاج.

فالمسرحية تحمل هموم الحلاج وإن عبر عنها صلاح عبد الصبور، وإلا لكان للممثل أو الشخصية التي يمثلها، ولا تخطئ الأمر اختلافا في غير صالحه. الفن أو الفنان وعندما نجدنا الدكتور سامي عامر عن المحكمة

وإذا كان الدكتور على عشرين زايد يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك فيشير إلى أنه، إلى جوار هذا المضمون العام، هناك بعض الدلالات الجزئية التي حاول صلاح عبد الصبور أن يسقطها على بعض المواقف في المسرحية. ومن ذلك تصويره لجو الإزهاج الذي يفرض على الناس ستارا من الصمت. ومن ذلك أيضا إدانته سيطرة السلطة التنفيذية في بعض الأحيان على القضاء، وتسخيرهم ليصبحوا سيفا تفكك بمعارضها به. ومن ذلك أيضا إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها في حين أن ميزان العدل وسيفه، لا يجتمعان بكف واحدة. »

ويتساءل الدكتور سامي منير حسين عامر، في الجزء الثاني من كتابه «المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية»، بين الفن والتقدم السياسي والاجتماعي (٤٥ - ١٩٧٠)، الصادر في عام ١٩٧٨ - يتساءل عن السبب في اختيار صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج ليبنى عليها رؤيته المسرحية المعاصرة، ويحدد أن سبب ذلك هو ما في حياة الحلاج من استشهاد بطرق احتجاجيا على مفاسد عصره. وهذا الاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية.

«إن أعظم ما تتميز به حياة الحلاج أنه لم يلق عند حدود الاستيطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمات وأهبة، وإنما حرص أن يتزل إلى دنيا الناس فلا يتعزل عنها. بل ويسعى لإشاعة النور في الأرض حرا ضد المفاصد والمظالم من أجل الإنسان، فالتفكير ملؤه بالنشر. نزل الحلاج بمحك بالعامية، ويتصل ببعض وجوه الأمة، في محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره مها عرضه ذلك خلافات مع جماعته الصوفية (السليبة)، ومها أصق به من اتهامات لا تنتهي من فقهاء عصره، فكان صلاح الحلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة. إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتقليد، وهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة للمتمتزة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة، والاستشهاد الشريف.»

ماذا يريد الحلاج أن يفعل بالكلمات؟ أن يطهر العالم من الشر، بأن تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدرا. ولكن كيف يتأتى ذلك؟ وفي عصر مثلات، قاس وضيق؟ يعرف الحلاج ابتداء مبلغ صعوبة هذه المهمة، ولكنه - مثل دون كيشوت - لا يرضى بالنكوص أو الخروب أو التراجع، «لأنه كمتفقد بضئية الفكر، لا يد أن ينقث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة». فإذا ما نفث ما بنفسه وتحدث في ساحة من ساحات بغداد عن «الفتح» الذي «يسبب الفاقة وينشر الرقعة»، اصطدم بالشرطة، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا، فقد اعتبر قوله تعريضا بالسلطة في أمر تهرب السلطة أن تلغ فيه الأكنة وتزكوه، بل ولا تسمح أن يقرب منه أحد ولو بكلمة. فإذا قال مثل هذه الكلمة، ولم ترق للشرطة. فلماذا السلطة أن تزل الموت بقاتل تلك الكلمة. ولهذا قسم صلاح عبد الصبور مسرحية إلى فصلين: الأول أطلق عليه «الكلمة»، وأطلق على الثاني «الموت».

تراجيدى؟ يقول صلاح عبد الصبور إن «مأساة الحلاج» «بطل وسقطته، والسقطه سقطه تراجيدية، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعت الخطأ هو الغرور وعدم التوسط». ولكن ما سقطه الحلاج إذن؟ إنه «الروح بعلاقته الحميمة بالله، وبعاشته هو الزهو بما ناله». صلاح عبد الصبور - حياى في الشعر - ص ١١٨ و (١١٩).

على أن الدكتور سامي عامر (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطه التراجيدية للحلاج، فصلاح عبد الصبور لم يعق إحساسنا بتلك المراحل في تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل. ويذهب الدكتور سامي عامر (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المخافيم الإغريقية، إلى ما يمكن أن يقرب من المسرح التسجيل أو الميثري. وربما كان ذلك تأثراً من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوروبي المفضل ت. س. إليوت، صاحب مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، التي تشبه بعض الشيء «مأساة الحلاج». ولكن يمكن أن نذكر في هذا المقام - رداً على الدكتور سامي عامر - أن نمط مسرحيات إغريقية اقترنت من الجوهر الدرامي لمأساة الحلاج، وبينها مسرحيتا «بروتيفيوس مقبداً» و «بروتيفيوس طليقاً».

على أننا نقرر أيضاً أن «مأساة الحلاج» ليست أنضل أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية، وأنه إذا كانت قد خفت فيها الحركة الدرامية، وغلب الغناء الشعري، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحي، وقدم بعد ذلك أهلاً مسرحية أقوى بناءً وأمن حبكة، أهمج فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحتا وليس مجرد أشتار ينطق بها الأبطال. وبذلك تخلص صلاح عبد الصبور من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها أحمد شوقي.

### - ٣ -

وعني الدكتور سامي عامر في الجزء الثاني من مؤلفه الذي سلفنا الإشارة إليه، إلى مطابقة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية. وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تبرز من بينها صفة «المسرح الفكري» وصفة «المسرح الرمزي» وصفة «المسرح اللامعقوف». ثم يطلق الدكتور سامي عامر القول بعد ذلك، فيصنف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على «مأساة الحلاج» وهي: «مسافر ليل» (١٩٦٩) و «الأمة تنظر» (١٩٧٠) و «ليل وأجنون» (١٩٧٠) و «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣) بأنها «أقرب إلى الرمزية الشاعرية».

ولنبداً بما يقوله الدكتور سامي عامر عن مسرح صلاح عبد الصبور هذا من أنه من قبيل «المسرح الفكري». وفي هذا الصدد يركز على تأثير توفيق الحكيم على صلاح عبد الصبور، وينتهي إلى «تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشاعرية (مسافر ليل / الأمة تنظر / بعد أن يموت الملك) تداخلاً في الشكل وفي المضمون بمسرحيات الحكيم

التي حوكم أمامها الحلاج، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيساً منحاذا للسلطة، ومضوا يأتالي هذا الرئيس، ومضوا هو مثال النزاهة، وبين لنا أن النحو الذي جرت عليه عاتمة الحلاج، والنباية المبينة التي انتهت إليها، تصور العصر الذي احتوى الحلاج وكفاحه من أجل الكلمة. ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية، باختلاف الأزمان. واجتمعات وهذا ما يجعل - في نظرنا - لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أطرها الضيقة، لتتخاطب الضوائر والقلوب في كل زمان ومكان. وعلى الرغم من أن «مأساة الحلاج» مسرحية استقت موضوعها من التاريخ، فإنها ليست مسرحية تاريخية، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك. ومن هنا جاءت دلالتها «الرمزية» فهي تتخاطب الإنسانية جمعاء وتدين القهر والظلم، أمس واليوم وغداً. فخشية مسرح «مأساة الحلاج» ليست التاريخ بل «صعير الإنسان» الذي لا يبل بمرور الزمان. وفي هذه المأساة يطرح صلاح عبد الصبور قضية خلاص الملقف الذي يعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود.

وفي مقام بحث «مأساة الحلاج» من حيث الشكل، يتساءل الدكتور سامي عامر: أين المأساة الحلاجية التي حاول صلاح عبد الصبور رسمها؟ (ص ٤٢١) ويسعى الباحث إلى الكشف عنها، وذلك من خلال نوعية الصراع في المسرحية، والوقوف على وظيفة في توليد الحركة الدرامية على المسرح، سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات، أم حركة داخلية تجري داخل النفوس؛ فليس أقدر من ذلك - في نظره - على كشف دخيلة العمل المسرحي. ويعد الدكتور سامي عامر هذا الصراع المحوري في «الصراع الإنساني بين الكلمة والعلل، بين الحرية والالتزام». أما خطية هذا البطل التراجيدي فهي أنه لم يستطع أن يرفع السيف «ففتح بالكلمات التي كان يروجها أن يكون فعالة» وهذا الكسر في شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فنياً إلى شخصيتين متبايزتين، هما الحلاج متحدتاً والحلاج ضالاً. ويتسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار «سلبية الحلاج»، فتبدو فكرة «البطل السلبى» الذي ليس كله على المستوى القنى سواً، فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد، إنها بمثابة القلب الكهربى السالب، الذي يكون مع جمهور المشاهدين الشارة الكهربائية، ويثير فيهم الرغبة في التغير. (ص ٤٢٤) وهذا ما علمتنا إياه شخصيات تشيكوف التي نحى أثرهم بهومها دون أن تأتى فلا تغير به من أوضاعها ومن مبعث تلك الهوم، ومع ذلك فهي في النهاية تثير لدى المتفرج إحساساً قوياً بالرغبة في التغير والتبدل في الأوضاع للمعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السلبين الشكائين. ذلك أن «المهولة الإنسانية الدامية»، التي هم وقودها، لا يمكن أن تمضى إلى ما لا نهاية. وفي هذا يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته الطويلة «أقول لكم»: «..... وأن القلب إن غعم، وأن الحق إن همهم، وأن الروح إن تقلت، فقد لعلت، فقد لعلت».

وإذا كان صلاح عبد الصبور يجاهر بأن تأثره الأول كان ينبع إنشائياً من الصافي، يعني المسرح الإغريق، فهل حلاجه بطل

حده... حيث حدة حتى كان يبردها ولدها السلطان على «ملكة  
القطار» (ص ١٤٠ و ١٤١). إن تأثير الأكبر هو توفيق الحكيم  
الذي نرى صد جسور إلا أن يتركه يمين عليه هنا في هذه المسرحية -  
يقصد بعد أن يموت الملك - على نحو أكثر وضوحاً - حين أراد أن  
يعرض به عليه فرد غير مبرور درامياً - إذ جعل الشاعر هو الشخصية  
المثل التي يمكن أن تضع المملكة ذات الألف عام قفناً فيه ، فتصنع قلب  
فارس سكة - حتى يأخذ يديها إلى المستقبل - إذ كيف يرى في عبد  
الصور تمت مع أنه قد أظهره بمظهر من لاقية كلكائه (ص ١٤٧ جزء  
٢) بهذا شواهد أخرى ساقها الباحث تأكيداً لفكرته في سيطرة  
الحكيم مسرحياً على عبد الصور .

وإن كان الدكتور سامي عامر قد اجتهد كثيراً في محاولة التذليل على  
تأثير مسرح الحكيم في مسرح صلاح عبد الصور - ولكننا لا نشفق بـ  
أراد أن يدل عليه - فقد حاول أن يبيّن قانوناً من الصدقة ، وما هو  
عاجز - غير ذي دلالة حقيقية ملزمة - إن كلا من مسرح توفيق الحكيم  
ومسرح صلاح عبد الصور يختلف في جوهره عن الآخر - وبين المراج  
التي لخصها الأدبيون الكبار بين بون شامع - ومن التسلف الصالح أن  
تقول - كما قال الدكتور سامي عامر - إن «صلاح عبد الصور» يدور في  
ذلك «تفريق الحكيم» - في ذلك إغفال لأصالة صلاح عبد الصور  
ورأيته في فن المسرح .

أما صفة «المسرح الرمزي» أو «الرمزية الشعرية» التي يمتد بها  
الدكتور سامي عامر مسرح صلاح عبد الصور بعد «أمساء الحلاج» فإن  
مفهوم «الرمزية» عند الدكتور سامي عامر يبين على الأخص في الفصل  
الأول من الباب الأول من الجزء الثاني من مؤلفه المشار إليه . وهذا  
الفصل بعنوان «انجذابات الرمزية وتطورها عند الحكيم» . وفي هاتين  
صفحة ٨٧ من هذا الجزء يقول الدكتور سامي عامر : «الرمزية التعبيرية  
أكثر ما تكون في الأدب المسرحي الحديث ، لأنها تعبر عن الإحساس  
العقل والعاطفي بسوءات العصر - فهي رمزية من حيث إنها ترمز إلى  
فكرة معينة . وهي تعبيرة من حيث إنها تعبر عن معنى معين في المعاني .  
كجسوس البشر ، مثل مسرحية الحزينة ليونيسكو - التي ترمز إلى إمكان  
تحول أهل قرية أو مدينة بأكملها إلى خرافات . وتعبر عن أحدث قضايا  
البشرية وأعظمها وهي قضية الحرية . واحتمال فناء الإنسانية كلها إذا  
قبل الناس هذا المصير الأسود . وفي ضوء هذا التفسير يمكن اعتبار  
مسرحيات صلاح عبد الصور الأربع الأخيرة مسرحيات رمزية .

ويعتبر صلاح عبد الصور من أجبراً كتاباً المسرحيين ، إذ نرى  
«اللامعقول» أو «العبث» لتشييد أعماله الأربعة المذكورة . ويقول  
صلاح عبد الصور في تعليقه لمسرحية «مسافر ليل» إنه لم يكن له  
اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحي يوجين يونيسكو عندما كان يكتب  
«أمساء الحلاج» . ويرد صلاح عبد الصور إلى «اللامعقول» اعتباراً  
فيقول في تعليقه المذكور : «لقد ظلمت كلمة اللامعقول حين ألقاها  
بعض نقاد المسرح الحديث كثيراً . إنه ليس مسرحاً لا معقولاً ، بمعنى أنه  
محجاف للعقل . ولكنه لا معقول بمعنى أنه محجاف للقوالب العقلية المعتادة

(السلطان الحائر (١٩٦٠) رحلة قطار . شمس النهار (١٩٦٥) . .  
بحيث تعتبر مسرحيات صلاح عبد الصور هذه مكملة للتأريخ الاجتماعي  
والسياسي الذي صاغه المسرحاء حاول أن يجعله فكراً (ص  
١٥٣ . ١٥٤ جزء ٢) .

ويتقدم الدكتور سامي عامر بشواهد تؤيد قوله في تأثر شاعرنا  
بتوفيق الحكيم . «مسافر ليل» تذكرنا «برحلة قطار» - بالغ التناكر في  
الأول يذكرنا بالوقاد أو سائق القطار في الثانية - بل إن بعض ما يقوله  
عامل التذكير يذكرنا بمسرحية توفيق الحكيم عن «الآلة المبرود» في «عودة  
الروح» - كما أن الصراع في «مسافر ليل» مجرد صراع فكري مثلاً هو في  
مسرحية توفيق الحكيم «الرمزية التعبيرية» «رحلة قطار» - بل إن  
«الراوى» في مسرحية «مسافر ليل» عندما يقول مخاطباً جمهور المتفرجين  
عن «عشرى السرة» في أخريات المسرحية : «في يده خنجر . وأنا  
مظكو أعزل . ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟» - هذا الراوى يضعنا أمام  
تساؤل لا ندرى له إجابة ، تماماً كما قد سائق الحكيم القطار إلى نهاية غير  
معلومة . ثم يقول الدكتور سامي عامر : واستمر عبد الصور في الغرب  
على منوال الحكيم مرة أخرى حين قدم مسرحيته «بعد أن يموت  
الملك» - التي حلأ فيها إلى جعل شخص مسرحيته رموزاً لذكرى السلطة  
(الملك / القاضي / الوزير / الجلاله) تماماً كالخليفة في «السلطان  
الحائر» ، أو في «شمس النهار» (ص ١٣٣ و ١٣٤ جزء ٢) . ثم يمتدح  
الدكتور سامي عامر في الحديث عن تأثر صلاح عبد الصور بتوفيق  
الحكيم فيلعب إلى أن ما يقوله «الشاب» ابن الملك ذو الأعوام  
الضجرين في مسرحية «بعد أن يموت الملك» - حين أراد أن يترفع على  
عرش المملكة :

«ما هذا ؟ قصر ملعون نعتة جنات الموت العطش للتطير وللهدم  
لا أبصر سوى إلى ما هو منهار ساقط...» - تلعب فيه صورة للبلدان الذي  
عرشه علينا الحكيم كاطمحة مسجاف في «بنك القلق» ، قد تطيح بـ  
سعة صغيرة أو عطسة مفاجئة (ص ١٣٥ جزء ٢) . ويذهب الدكتور  
سامي عامر أيضاً إلى أن الصفات المدمرة التي أضفاها صلاح عبد الصور  
على الملك الميت في «بعد أن يموت الملك» يشتم منها راحة الشخصيات  
القائدة ذات المنطق الخاص المؤدى إلى الغاوية عند الحكيم في «يا طالع  
الشجرة» ، وفي «رحلة قطار» وفي «الورقة» ، بل في «الحمار يفكر» ،  
و «الحمار يؤلف» ، و «حصص الحبوب» (ص ١٣٧ جزء ٢) .  
ويضيف الدكتور سامي عامر في الإبانة عما يراه من تأثر صلاح عبد  
الصور بتوفيق الحكيم أن عبد الصور يقول في «بعد أن يموت الملك» في  
عاطية القاضي : «سیدی القاضي إلك میت ... ولعلك أكثرنا بدعلاً في  
الموت» ، وأن هذا هو شأن القاضي أيضاً في مسرحية «شمس النهار»  
لتوفيق الحكيم . وكذلك «لا يفوت عبد الصور أن يتأثر بالحكيم في  
التذليل على كثرة الشعرات التي حوتها تلك المملكة المتهاوية ، التي  
وصلت فيها الكلكات إلى أكبر من حجمها الطبيعي فأسهمت في  
اضطراب هذا البناء (ص ١٣٩ - ج ٢) . ولقد مات القاضي ومات  
الوزير ومات الجميع من أثر لسة الملك ، ولم يفلت من لسته إلا «صيدة  
الأفكار الألف» . وهذه المرأة شبيهة و«شمس النهار» التي أرادت لنفسها



شخصيات أخرى في الموقف الدرامي لدى توصيه فيه . وبذلك تجر نسيج الشعر عدة من إبداء تركيبة « اللغة الصوفية » التي سيطرت تماماً على نسيج الحوار في « مأساة الحلاج » . ويمكن بذلك أن يتحقق التأثير المتبادل بين وعي الشاعر بالحياة الإنسانية وبين « نثر » رجل المسرح ( ص ٢٠٦ ) : « فلما عاد الشعر في « المسافر » و « الأميرة » يتخذ شكل القصائد البليغة . وإعنا يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التي تتخلل العمل كله . ( ص ٢٠٤ ) .

ولا يفصل الرمز عن نسيج العمل الفني في « مسافر ليل » ، وإعنا يكون المضمون الرمزي من كل خيوط النسيج ، ومن كل لبنات البناء . فالقطار وصوته . والأعمدة المسرعة إلى الخلف . وحيات المسبحة المرفوعة . الشبية بأيام عمر المسافر . وجدل الفول الذي ذوّن عليه التاريخ بشرة أسطر . والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتصاف لتشكل منها نسيج موحد . بل إن شخصيات المسرحية ، المسافر وعامل التذاكر والراوى . يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءاً من الرمز العام الذي يجسده العمل المسرحي ( ص ٢٠٤ و ٢٠٥ ) .

ولا يفتل سامي خشبة الإشارة إلى ما استخدمه صلاح عبد الصبور في « الأميرة تنظرة » في تكتيك « المسرح داخل المسرح » . ويقرر أن التيلية التي تؤدبها الأميرة والوصفات ليست مفروضة على الموقف المسرحي من خارجه ، فهي ليست حدثاً طارئاً في هذه الليلة من انتظارهم ، وإعنا هي طقس يوى يبرع من اجتازهم المستمر للحظة السقوط التي تنتظر الأميرة الخلاص منها .

ومادامت في صدد التكتيك ، فلما نرجع على ما قاله سامي خشبة أيضاً عن « مسافر ليل » ( ص ٢٠٤ وما بعدها ) . ففي هذه المسرحية لم يبالغ صلاح عبد الصبور موضوعه المأساوى بمعالجة تراجيدية ، وإعنا وضع رؤيته الفاجعة للتاريخ وللصراع وللواقع وراء غلالة قائمة من سخرية مبررة على الوضع البشرى . وبهذه السخرية حقق أمرين :

- ( أ ) خرج من إطار الاشتغال العاطلى بالمأساة .
- ( ب ) وضع أساس التباعد الرواى بين العقل والموضوع . وبذلك توصل إلى النهاية التليسية التي ابتناها .

وكذلك حول صلاح عبد الصبور التعليلات المسرحية إلى جزء من البناء الدرامى ، بإيرادها على لسان الراوى . فأكثرت له صفة المتفرج ، بل الملحق على سير الأحداث إذا ما اقتضى الأمر ذلك . إنه يصف ما يحدث على المنصة بكلماته ، أو يستخرج ما يعتمل في صدر المسافر ، أو يدور في عقل عامل التذاكر .

وقد خصص سامي خشبة في كتابه « قضايا معاصرة في المسرح » ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور « ليل والجنون » . ويقول في الدراسة الأولى ، وهي بعنوان « قصة الجبل الضالع بين السيف والكلمات » ، إن صلاح عبد الصبور يقدم في « ليل والجنون » لأول مرة في مسرحه المسرحى - ولأول مرة للأستاذ - « مسرحية تدور أحداثها في واقعنا الحديث ، وتستمد شخصياتها من نفس الوطن

المنطق ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة « العيب » تبدو كلمة محبة للثقافة ، لمن يستطيع أن يبحث في هذا العصر الذى نعيش فيه . حتى لو كان ذا نفس عاتبة » ليخبره إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل » .

- ٤ -

وإدراج سامي خشبة بدوره مسرحي « مسافر ليل » و « الأميرة تنظرة » في عداد المسرح الرمزي . فإنه يحدثنا في كتابه « قضايا معاصرة في المسرح » ( ١٩٧٢ ) عن الرمزية فيقول : « لم تكن النزعة الرمزية حين غزت المسرح بأعمال موريس ميتلينك سوى تمرد على الواقعية ، ومحاولة من محاولات صياغة « الفن الخالص » . تحت تأثير النزعة الرمزية في الشعر عند الملامية وفيرلين . ولكن النزعة الرمزية التي أرادت أن تطرح المسرح والشعر من هموم الحياة والناس أملت المسرح والشعر بأدوات وجعلتها قادرين على إحياء تلك الموم . بحيث يصبح الفن الخالص لنا واقعياً كذلك . والنزعة الرمزية في المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحي . مثلاً هي عند الشاعر الغنائى . فالشاعر المسرحي يضطر إلى تحويل وعيه الذاتى إلى تعبير موضوعي ، لأنه يبرع عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى . هي شخصيات عمله المسرحي . إنه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة القائمة في الواقع . ولا يكفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية . فإذا التفت هذا التعبير الرمزي للموضوع عن الحياة التي تخلفها الشاعر على المسرح . بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح . أصبح لعمله المسرحي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية » . ويطلق سامي خشبة ما تقدم على « الأميرة تنظرة » فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم في هذه المسرحية الأسلوب الرمزي أداة صياغة جميلة . تخدم موقفه التجريبي من المسرح ، وموقفه سدى من الحياة .

ومن منطق « الرمزية الموضوعية » يتساءل سامي خشبة عن تكون « الأميرة التي تنظرة » . وعما تنتظره هي ووصيفاتها الثلاث ، وعن يكون « السندل » و « القردل » . ومن خلال هذه التساؤلات يعمد إلى دراسة جوانب المسرحية التي قد تقرأ - على حد قوله - قراءة أولى على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة ، ثم ما تلبث القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدفعنا إلى شتى التساؤلات . وحوار المسرحية يفت دائماً بين التصريح بجمته وبين الامتناع عن البرح السهل بما يريد أن يقول .

ويرى سامي خشبة أن صلاح عبد الصبور في « الأميرة تنظرة » قد جمع في تطويع عدوية الشعر الغنائى والشعر التأملى للحوار المسرحي ، فقد أصبحت الصورة الشعرية في هذه المسرحية جزءاً من موقف إنسانى . وتميزاً عن إحساس شخص محدد ، ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيري الذاتى عن الفجيرة في الحياة ( وهو التعبير الذى يجلل شعره الغنائى كله تقريباً ) إلى التعبير الموضوعي . وهو يستعطن شعور الشخصية التي يخلقها لتحدث إلى شخصية أو

في غير محله ؛ فليست «ليلي والجنون» من أعمال الميودراما على الإطلاق . وليس العنف والتأنيج اللذان صاحبا بعض مواقف هذه المسرحية بحيث يبرران وصفها بالعمل الميودرامي ؛ لأن مثل هذا العنف وهذا التأنيج لم نخل منه أعمال كانت بعيدة كل البعد عن أن توصف بالميودراما . نجد ذلك في «هاعلت» مثلا ، وفي أعمال خالدة من «المسرح الرومانسي» الكبير أيضا .

أما في الدراسة الثالثة عن «ليلي والجنون» ، وهي بعنوان «ليلي والجنون وحلم الفرسان المهزومين» ، فإن سامي خشبة يولى إخراج عبد الرحيم الزرقاني للمسرحية اهتمامه الأكبر ، وإن كان في بعض فقرات دراسته يتعرض للعمل المسرحي في حد ذاته فيقول إن سعيدا ، ظل «ليلي والجنون» ، «كان قد آمن بالشعر ، ولكن بشاعة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يتزعزع . ولما كان عاجزا عن أن يمتلك مدينته ليغير وجه الحياة فيها ، وعاجزا عن أن يمتلك حبيبته ، فقد واجه أزمة إيمانه بالكلمة في شجاعة ، ووقع بأن يلعب دور الذي يفسر الناس بمقدم الشاعر الذي يحمل الكلمة والسيف معا ، ولكن هذا المأزق الجديد لا يدور على أرضية من التاريخ . ولا في قلب متصوف عاشق للذات الإلهية ، وإنما هو يدور على أرضية من واقعة الحديث وفي قلب شاعر ثوري من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المجردة لمأزق الشاعر بين الكلمة والسيف في مأساة الحلاج تتحول إلى مناقشة واقعية لمأزق المدينة المنهكة ، والمأزق لوارثها الذين تتجاهلهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع خواطرمهم أو تحركاتهم .»

ويعرض سامي خشبة ، بعد مقارنته مسرحيتي «الحلاج» و «الجنون» على النحو المتقدم إيجازا ، فيقارن بين قصة جنون بني عامر ، تيسر بن الملوح ، وحبيبته ليلي العامرية ، فيقول إن القضية في تلك القصة القديمة كانت هي عجز ذات الشاعر العاطفية المتسرعة ، وعجز الحبيبة عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقي الضاغطة ، ولكن كان الشاعر شاعرا بالضرورة ، وعاشقا بالضرورة أيضا . ولذلك نبعت المأساة من مجرد القصة . أما في مسرحية صلاح عبد الصبور فإن المأساة يراد لها أن تتجسّد من مواجهة الحقيقة أحادية الجانب : والموقف المسرحي يتخلل من باب الموقف النفسي والفكري الذي تعبسه الشخصيات ، وهو ما طرح منذ البداية على «الأستاذ» اقتراحا بإحلال المسرحي (ص ٢٣٣ و ٢٣٤) وقد كان سامي خشبة في كتابه «شخصيات من: أدب المقاومة» (١٩٧٠) قد خصص الفصل الثاني منه لدراسة «مأساة الحلاج» .

وهو في هذه الدراسة يبدأ فيقول إننا لا نجد في مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» تفاصيل حياة الحسين بن منصور الحلاج الذي ولد عام ٨٥٧ ميلادية وصلب واحترق جثته ونثر رماذها من أجل مثله في بغداد عام ٩٢٢ ميلادية ، وإنما نجد في هذه المسرحية ما هو أهم من التفاصيل ، نجد جوهر حياة هذا الصوفي الشاعر الفقير ، وحقيقتها وختامها .

وهذا الجوهر والحقيقة والختم يبرزه سامي خشبة بقوله : «كان الحلاج قد شيس من عصره ، ومن إمكانية أن يتنج هذا العصر القصة

والزمان ، في بناء درامي تقليدي وبسيط . أي قصة تتجدد في مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة . إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قبل بداية عام ١٩٥٢ بقليل . فزمن المسرحية يستغرق حوالي ثلاثة شهور ، تنتهي بتحرير القاهرة في يناير من ذلك العام . وشخصياتها تنتمي إلى جيل واحد - باستثناء أسنانهم إنهم جميعا - عداه - من شباب الكتاب الصفيين والشعراء في إحدى الاغلات الصغيرة التي كانت تصدر في القاهرة قبل عام ١٩٥٢» (ص ٢١٦)

ويرى سامي خشبة ، بعد عرضه التحليل لشخصيات «ليلي والجنون» وصراعاتها ، أن القيمة الرئيسية التي قامت عليها هذه المسرحية هي وعجز الحب عن أن يكون علاجا لتناقضات الواقع . أما حكم صلاح عبد الصبور على جيله فهو - على حد قول سامي خشبة - أنه «جيل عاجز عن عطاء الحب والثورة ، ولا يملك إلا أن ينتظر من سيصنعها بالسيف» .

ويعرض سامي خشبة فيقول إن «صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف سبيلا إلى هزيمة الظلم في مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) حينما اختار الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه . أما الآن فإن شعر الحب الصادق - أروع صوره الصوت الإنساني - يعجز عما كان يحاول أن يقدم به في (مأساة الحلاج) .» ومن ثم فقد جن بطل «ليلي والجنون» وتفرق ، لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد الكلمات كافية» (ص ٢٢١)

وفي الدراسة الثانية عن «ليلي والجنون» ، وهي بعنوان «القصة القديمة والمسرحية الثانية» يعرض سامي خشبة فيمنح رؤيته لهذه المسرحية ، فيقول : «وعلى سعيد (بطل ليلي والجنون) فشل الحب بدلا منه الإيجابية الواسعة في حسم التناقضات بين الحالمين بالمستقبل ، ومن ثم فشله في صنع ذلك المستقبل . ووعى عظم حلمه القديم بأن تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يلقي إلى الآخرين بعلمه وعزمته ووعيه الجديد . والإنهاء إلى الآخرين هو الموقف المسرحي . أراد أن يلقي برؤياه ، وهي رؤيا ذاتية أيضا ، لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعي وهدئت إلى الوصول للآخرين ، لأنها لم تفصل بعد عن معاناة صاحبا ، لأنها ما تزال مرتبطة بزعمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن طريقا أن يخرج في بناء المسرحية التصور العقل للموقف المسرحي بتصوير ذاتي . وبعبارة أخرى هذا التصور الذاتي التصور العقل الموضوعي ، ويعلم عليه بوجه الانفعال وكثافة التعبير الشعري الخالص (ص ٢٢٧)

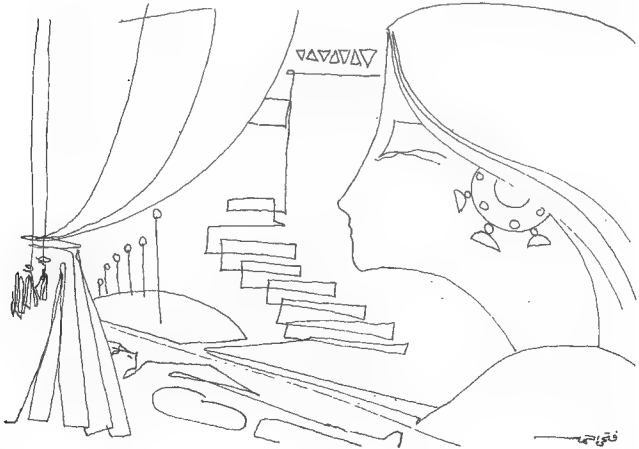
ولكن سامي خشبة يمضي بعد ذلك فيوجه إلى مسرحية «ليلي والجنون» نقدا لا يرقم على سند صحيح ، بل إنه - بعد العرض الشائق الذي قدمه لصراعات أبطال المسرحية ومشاكلهم الذاتية التي تصب أخيرا في القضية الموضوعية الأهم ، والتي تخص مصر كلها ، وتتعلق بملحة ملتبسة من تاريخها الحديث - بعد ذلك يبدو تقدمه متصفا بتناقض بين مقدماته ونتائج . يقول سامي خشبة في نقده هذا إن صلاح عبد الصبور لم يتم بالضرورة على القصة الجيدة القادرة على تصوير مأساة الشاعر المهزوم في الحجم التراجيدي الذي أراد لها : حجم مأساة سقوط جيل بأكمله . ثم يتروك إلى وصف هذه المسرحية «الميودراما» ، وهو وصف

فالظروف التاريخية التي وجد فيها الحلّاج ، لا زالت توجد كل يوم ، وإن اكتسبت مظاهر أخرى . كما أن شخصية الحلّاج ضلها بمحنة على مر العصور ، وهكذا صارت « فراما الحلّاج » دراما عصرية جدا . فحن في « مأساة الحلّاج » لا تنبع تلك الشخصية التاريخية التي أوردتها كتب المؤرخين بمخاضها ، ولا الظروف التاريخية ذاته الذي مر به الحلّاج ، بل نحن نتابع شخصية إنسانية خالدة ، نستطيع أن ندخل في حوار مع أي ذواق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها ، فمن الشخصيات التاريخية شخصيات تظل حية إلهامها الزماني والمكاني ، بحيث لا ترد إلى الحاضر إلا مكيلة بالزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز حيز الزمان وحيز المكان اللذين وجدت فيهما ، وعندئذ ترقى هذه الشخصيات إلى مستوى إنساني يتحدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان في كل زمان .

ويقف سامي عيسى في دراسته عن « مأساة الحلّاج » في كتابه ليطعننا على ما في عصر الحلّاج من صفات تجعله ممثلا في كل العصور . وما في شخصية الحلّاج من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لمأساة الحلّاج ، ومثيلاتها من المأساة ، مسألة مستوى حضاري . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتغلب العصور ، وتظل على مستواها الحضاري ذاته . فثقق بمنا ومأسيا تشغل الأذهان مها تغيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم ويظل صراخهم كمنى وجوه .

الحقيقية للإنسان لكي يتخلص من الفقر والقسوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يأس من طموح الروح الإنساني إلى التخلص من كل ذلك . لقد حمل الحلّاج جوهر عصره حين انعكست عليه كل غزوات ذلك العصر الاجتماعي والفكري ، ولكنه لم يجعل هذا الجوهر في صورة الجمادة بالتأمل والصوم والتطيق . وإنما حمله في صورة الإنسانية الحية حين محاولة البحث عن الخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإيهاب والفقر . وحينما اكتشف استعالة أن يبي عصره للإنسان هذا الخرج ، قرر أن يمد رقبته إلى سيف الجلاد - السيد النهائي لعصره المفسوم - لكي يروي بدمائه أفكاره العاجزة عن الخفاء في هذا العصر ، المثلث ، القاسي الفتن . ويغنى الناقد فيقول إننا بذلك نسمع صوت الحلّاج يتردد في كل عصر يصلب فيه حلاج جديد . وعلى ذلك فإننا نلتقي في حلاج عبد العصور بفهم سامع خليفة التاريخ - حقيقة الوضع التاريخي والاجتماعي ، وحقيقة الطفلة الإنسانية التي أنتجها هذا الوضع ، والتي قوت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تغيره بوسائلها الخاصة .

ولعل التساؤل يثور بعد ذلك حول القيمة التي يحفظ بها الحلّاج في الدراما المعاصرة ، وحول ما يجلبه إلى الجمهور اليوم . ولاشك أن للحلاج - فضلا عن جذوره التاريخية - ما يؤهله على مستوى الفن لأن يظل يترقى بالمتفرج الحديث ، ويداعب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على الأخص إلى أن الظروف الاجتماعية التي خاض فيها الحلّاج صراعه منذ مئات السنين لا تستنفد وجودها على مدى التاريخ الإنساني ،



للكتاب  
المتميز  
والإخراج

# دار الشروق



تقدم  
من أعمال الشاعر الراحل  
صدام عبد الصبور

أقول لكم  
شجر الليل  
دوبونه للخمير  
الإبحار في الذاكرة

الناس في بلادى  
أحلام الفارس القديم  
نأملات في زمن جريح

ومن مسرحيات

قريباً  
مسرحية الأخيرة  
قبل أن يموت الملك  
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

ليلى والمجنون  
الأميرة تنظر  
مسافر ليل  
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسن - هانف - ٧٥٤٣١٤ - بوليا - شرق القاهرة - تلکس : ٩٨ SHROK 93091

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هانف : ٣١٥١٠١ - بوليا - دارشروق - تلکس : SHOROK 20175 I.E

دار الشروق  
دار الشروق



# فكر

## صلاح عبد الصبور

### من خلال

# كتائبه النثرية

نبيلة ابراهيم □

هل من الواجب أن يكون للعظمة برقي ؟ أليس  
العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه ، ذلك  
الصدق الذي يجعله شريفاً ونبيلاً وجسوراً ، ومضحياً  
بنفسه إلى أبعد الحدود . ولكن دون أن يتكلم ؟

صلاح عبد الصبور - أصوات الصبور

وربما خُصت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على المستوى العمل عندما استطاع بموهبته  
الحلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كالنحات يتحرك في الدروب ليضد إلى أعاق الشعب المصري والضمير  
العربي . وعلى المستوى النظري عندما كان يتزاحم على نفسه وكام الماضي والحاضر فيجعله إلى أشعة  
متوهجة تتر صباب المستقبل .

كان صادقا مع ذاته ، وصادقا مع عصره ، وصادقا مع نفسه . وهو لم يعبر عن هذا الصدق  
كله في كلمات حامية لا تلبث أن تزدى وتذهب أفراج الرياح ، ولكنه صب هذا الصدق في وعاء  
فيه . فكان فيه سجلا أضافه التاريخ المصري إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره .

وقد كان الشاعر يعيش فيا بين فترات الانفعال الشعري  
الصاحب ، فترات أخرى من التفكير الهادئ ، الذي كان يصاحب  
قراءاته في رحاب شاعرية من التاج الفني والفكري لأهم شق ، والتأج  
الفكري والفني لأرومته العربية ، قديما وحديثا ، فكتب كتاباته الثرية  
برزانة الفكر ، وأصالة الشاعر الصادق معاً .

وعندما يصل الشاعر إلى هذه الغزارة من الإنتاج الأصيل  
للتنوع ، فإنه لا ينظر إليه بوصفه شاعراً أصيلاً مرموقاً فحسب ، بل إنه  
يمثل عندئذ ظاهرة فنية وفكرية . وتتميز الظاهرة ، على أي مستوى  
كانت ، بوضوحها وثباتها وقدرتها على اجتذاب الأنظار إليها ، وأخيراً  
بقابليتها للتحليل والدراسة .

بدأ صلاح عبد الصبور يقرض الشعر ويعرضه على أقرانه وهو ابن  
الحامسة عشرة ثم صلب عوده بعد ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، خرج  
بعدها إلى العالم العربي بديوان شعره الأول « الناس في بلادى » بوصفه  
والدا من رواد الشعر الجديد . بل استأذا كثيراً في مدرسة هذا الشعر . ثم  
ظهرت دواوينه الأخرى تباعاً لتؤكد هذه الحقيقة .

ثم أحس الشاعر أن مسئوليته أكبر من مجرد قول الشعر ، وإن  
يكن أصيلاً وفعالاً ، بل إنه كان صريحاً مع نفسه عندما أعلن أنه لا  
خلاص لأزمة الشعر إلا إذا دخل المسرح من أوسع أبوابه . وأحس في  
الوقت نفسه أنه قادر على أن يستجيب لمطلب نفسه ، فكتب المسرح  
الشعري أول ما كتب ، ناضجاً شامخاً .

يقع منهم للتاريخ » و « قصة الصمير المصري الحديث » . وبهذا المفهوم أُلح على قراءة جديدة لشعرنا القديم . وبهذا المفهوم كتب عن أدب الشباب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف في حركة الأدب المصري المعاصر . وبهذا المفهوم أنصروا كتب عن نفسه في مشروع كتابه « على مشارف الخمسين » . والمحيط الذي يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المشغولية الفكرية التي كانت تلح عليه من ناحية ، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهن تبنيه لهذه المشغولية الفكرية من ناحية أخرى .

وقد برزت مشغولية الكاتب والمفكر إزاء التقاء الحضارتين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية التقائهما ، وكان السؤال الملح الذي يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذي جاء بعده هو : كيف يمكن التوفيق بين الحضارتين بحيث تغلذ ثقافتا وتنضج بقوميتا ؟ ثم ما القدر الذي يمكن أن نأخذ به من التراث العربي ، والقدر الذي نأخذ به من التراث العربي ، بحيث نبعد من امتزاج هذين القدرين فكرة متطورا وقتنا متطورا ؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة وفاعلة رافع الطهطاوي . وكانت أسئلته نالية لحالة الدهشة التي اتانته طيلة ست سنوات عاشها في باريس . والدهشة كما يقول صلاح عبد الصبور - هي « أساس تحريك النفس الساكنة ، فتقودها به ذلك إلى التساؤل الذي يؤدي إلى المعرفة » .<sup>(١)</sup> حتى إذا ما عاد رافعة الطهطاوي إلى أرض الوطن ، جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث ، وأن يؤلف كتابا ، ويؤلف إلى جانبها رجالا وتلاميذ ، يهيم من علمه وذكائه وأدبه ، ويوظف فيهم روح الترقى إلى المعرفة<sup>(٢)</sup> .

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيعون وقتهم ، كما يفعل بعضنا اليوم ، في سفسة كلامية لا طائل تحتها ، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافي ، غير مدركين أن « الثقافة لا تغزو ولكن تبنى وتنتشر »<sup>(٣)</sup> ، ويدعو البعض الآخر إلى الاستغراب « عندما يشتد بهم السخط على الواقع فيحرقونه حرقا . وإنما كان هؤلاء يتميزون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قيادتهم الفكرية الرشيدة : ودفعهم حركة التطور خطوات بصيرة ونافذة إلى أمام . وتتلخص هذه الميزات التي يلح عليها الكاتب في ثانيا كتاباته المختلفة فيما يلي :

أولا : معظم قادة الفكر والأدب في مصر يشتمعون بالترافعة الفكرية . وليست النزاهة الفكرية سوى « القدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في حوائش مصميتها ... والحقيقة جوهر مضى لا تشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه ومواسمه وانعكاساته »<sup>(٤)</sup> ، بل تشغل بلبه الذي يمكن أن يكون ملها للإبداع ، وملها في حركة القيادة الفكرية .

ثانيا : لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التي يرونها في العالم الغربي إلى الدرجة التي كان من الممكن معها أن تصرفهم عن النظر العميق في حقيقة أكبر ، وهي حقيقة واقعهم بما فيه من مزايا وعيوب ، بل إن هذا الواقع كان شغلهم الأكبر . وهم كثيرا ما كانوا

وهكذا أصبح صلاح عبد الصبور ظاهرة في تاريخنا الفكري والقي للمعاصر . ومن هنا كان مطلنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته الثرية .

وليس هدفنا أن نبحت في للثورات الخارجية التي أثرت في فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة ، أو نتيجة اتصاله المباشر بالفكر الغربي وغير الغربي ، ولكننا نبحت عن النسيج الأصلي ليعبره ، أو بالأحرى السلوك الفكري الذي عاشه منذ أن تفتحت عيناه على حياة الفن والأدب ، وظل ملازما له في مراحل نمجه الفكري والفني . بحيث حرص على إبرازه في كل كتاباته الثرية بصفة خاصة ، مها تعددت وتوالت موضوعاتها .

يقول صلاح عبد الصبور في مستهل كتابه « وثيق الكلمة » : « في تاريخ حياة الأفراد بل الأمم ، منحنيات تتخذ في شخصياتها أوضاعا جديدة الاختيارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب ، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية ، كان أحد تلك الاختيارات الحامة في تاريخ الشرق العربي . وقد انعكس هذا الاختيار أوضح انعكاس في سيرة حياة المفكرين وأهل الثقافة ، لما هم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأورات ، ولا يمكن من طوعية تتيح لهم التشكل وتبني الأوضاع الجديدة ، ولا يمكن من ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة ، وعلى رسم شخصيتهم الفردية في إطار جديد يشمل الماهي الذي يعاد لتوجيهه وتبديله ، والخاص الذي ينظر إليه من جديد ، والمستقبل الذي يرسم ويخطط في ضوء التصورات الجديدة ، بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تحربه سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد خطط نفسه ، واهتدى إلى أفكاره الأساسية التي سيظل مخلصا في مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية ، التي يسير إلى حلها من خلال إبداعه ، متخذًا شكلا شخصيا صرفا . »<sup>(١)</sup>

بهذا يكون صلاح عبد الصبور قد حدد مشغولية كل أديب وكل مفكر عربي . وإذا كان كل أديب وكل مفكر يطمح في أن يخرج إلى العالم بفكره أو بونه في مقبل شبابه ، فإنه ينبغي عليه أن يحدد لنفسه هذه المشغولية منذ اللحظة التي يخرج فيها إلى مجتمعه ياكورة نتاجه ، وأن يتصاعد بهذه المشغولية مع تصاعده بأعاليه الفكرية أو الفنية .

هذه القضية الفكرية ، قضية مشغولية الكاتب والمفكر العربي ، شغلت صلاح عبد الصبور أيا شغل . ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت ترضى في أعرق أعماقه ، فلا تسكن إلا لثبور ، وهي إذا ثارت فلما أن تنطلق في نغمة هادئة ، ولكنها مفعمة بالإحساس والصدق ، لتبث الحياة في أفعال أدبية يظن القارئ الملتفت اليوم أنه قد انتهت زمن تقييدها ، أو ليعيد النبض إلى فكر رجال طوهم التاريخ وأوشكوا أن يطوهم النسيان ، أن أنه يلود بغه لتسائل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا فعلا لا قولاً .

بهذا المفهوم الفكري قيم صلاح عبد الصبور أحوال الرصيل الأول والثاني لحركة النهضة الأدبية والفكرية في مصر ، وذلك في كتابيه « ماذا

الكاتب القادر بصدق عن لماذا . فلابد أن ما يكتبه سيصل إلى ضمير الناس ووجدانهم . ولابد أنه يتركهم غو غايه عمده .

ولرآن كيف نظر صلاح عبد الصبور إلى جبل الرحيل الثاني من الأدباء والمفكرين المصريين . وكيف استطاع أن يقيم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية .

أما توفيق الحكيم فقد ووجه الاختيار المصري الذي واجهه غيره من قبل عندما تسامد عن مصر الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة الغربية في حياتنا المعاصرة أمراً لا يمكن إغفاله أو تجنبه . وكان توفيق الحكيم ينظر إلى تربية النشأ في الوعي الثقافي الواعي الفني الذي حصر نفسه في إطاره . ويمثل توفيق الحكيم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور فقه العملية التوفيقية بين التراث الشرق والتراث الغربى . فهو يقول بهذا الصدد : « ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن يتجزأ هذا التوفيق الشامل حتى الآن . لأن صفوة طويلاً من النخبين لقيادته ، لا في المجالات الأدبية فحسب ، بل في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وعلم البحث والتكنولوجيا ، ما زالت لا تستطيع ، لصعقت بصيرتها التاريخية ، أن تلمس أبعاد هذا الاختيار المصري ، فضلاً عن أن تدبر له وتجد السبيل إلى تجاوزه إلى منحى يباين أعل من محتاجينا السابقة . وهي ، قبل ذلك كله ، لا تستطيع أن تقدر ماغيبا حتى قدره ، بحيث تستخرج منه قيمه الإيجابية ، بينما لا يزال فهمها الحضارة الأوربية غلطاً مشتتاً من التحيزات والانطباعات »<sup>(٧)</sup>

وكان توفيق الحكيم قد تشبع بتراث الغرب في أثناء إقامته المشرفة في فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب : وجد نفسه في مفترق الطرق . ثم أجال بصره يتحسس الطريق الذي يمكن أن يوصله إلى جنة مشرفة فيضاه ، يعلم بها كل ذى حس ذواق . ويود أن يرتادها . وقاده فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإذا به يجد كنوز التراث العربى الذى سبقه ورواته . ابتداء من الشعر الجاهلى إلى كتابات المتفلسفة . وكان عليه أن يقف وقفة الباحث عن دور وسط ركام من المواد المختلفة . فطرح واتنى . ولم يكن يعنيه التراث العربى الشرقى لأنه ليس بشاعر . ولكنه وقف منيراً بالقرآن الكريم . وأطال الوقوف على كتاب البهلاء للجاحظ ، وقصص المقامات . وسرح نباهة مع ألف ليلة وليلة . وكان يستهويه ، في كل هذا ، هذا الحيط الذى يربطها جميعاً ، وهو القصص الفني الذى يتنوع فنيته من كتاب إلى آخر . فالقرآن الكريم ثرى ثراء عظيماً بالصورة والأخيلة والمقدرة الفذة على الإبداع . والجاحظ فنان عصره ، سخر اللغة للكشف عن خبايا النفوس البشرية وجوانب الحياة الاجتماعية التى يعيشها الإنسان المادى . وأما ألف ليلة وليلة ففى صورة فريدة للخيال الطليق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث ، ضمن ما استلهم ، شهر زاد ، وأهل الكهف ، وعهد ، وأشعب ، وشمس النهار ، والسلطان الحاتر .

على أن توفيق الحكيم قد طرح ، قبل أن يشرع في كتابة هذه الأعمال وغيرها ، سؤالاً فنياً هو كيف يكتب . فهل يكتب على نحو ما يكتب الجاحظ أو بديع الزمان ؟ أم هل يتبع طريقة القصص من ألف ليلة

يعزلونه ليتأملوا سلبياته وإيجابياته ، ولكنهم ما يلبثون أن يعودوا إليه بإشراقات من الحقيقة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تخطط الحقيقتان وتنبوأن ، وتطلق حقيقة واحدة تشع في لغة الفكر والحوار والإبداع .

ثالثاً : لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون في أبراج معيدة عن الحياة الصاخبة ، ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يطلقون الحكمة تلو الحكمة ، أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس ، بل إن هؤلاء الرواد كانوا يتحركون حركة دائبة ، تروح وتغدو بين الفكر والعمل . وكان العمل بالنسبة إليهم بهاراً حقيقياً لإثبات أن مظهرهم لا تدور في فراغ .

وأخيراً : كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبأ طيباً امتدت جذوره في هذه الأرض الطيبة . ثم تمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى أفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تنقطع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة هؤلاء . وليس هناك أسير من أن يحكي الإنسان عما بهر في العالم الغربى ، سواء كان هذا العالم علماً معاشاً أو مصوراً داخل دفتى كتاب . وما أسير أن يقلد الإنسان هذا العالم ، ولكن عندما يعود الإنسان مثلاً بأسئلة ملحة مثل : ماذا أفضل أو أكسب ؟ وكيف ؟ ثم ما الهدف من وراء ما أقدمه ؟ - عندئذ تتمثل المسئولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقبع في ركن مظلم داكن ، يمس من حوافها صوت ينادى الرجال : أن يرفع كل منكم منارة يجانى حتى تتكشف المسئولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم .

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة ليرفع كل منهم عندها منارته ، فكان بعضها أكثر شموخاً من بعضها الآخر ، وكان بعضها أكثر قدرة على نشر أشعته الوضاءة ، ولكنها جميعاً اشتركت في إضاءة صخرة المسئولية . وقد يكون الخط قد خان بعض الرجال في بعض الأعمال . ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص في جوانب أخرى من النتاج الفكرى والأدبى الموجه إلى ضمير الشعب .

ومرد النقص دائماً هو الإخلال بشرط من شروط مسئولية الإبداع الفني والفكرى . هذه الشروط التى يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه ثلاثة أسئلة هي : ماذا أكسب ، وكيف أكسب ، ثم لماذا أكسب ؟ وقد يبتدى الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا أكسب ، وكيف أكسب ؟ أما السؤال : لماذا أكسب ؟ فلم يكن من اليسير أن يجيب عنه كل كاتب . بل أنه إن يراوده هذا السؤال أصلاً . ذلك أن السؤال : لماذا أكسب ؟ « كان سؤالاً ضائعاً في قرائات العربى كله ، لا يظهر إلا بخصى . ذلك أن البحث عن اللغة الغالية جدير بأن يزر السكينة الناعمة ، ويغنى مضجع السعادة البهلاء . ولعل كلمة لماذا كانت هي الحضارة بعد القرن العشرين تلى بكلمات الاستفهام الجاحدة ، مثل متى ولأين ، دون أن تسأل لماذا وكيف . »<sup>(٨)</sup>

السؤال عن لماذا أكسب إذن سؤال مهم للغاية ، ذلك لأنه كفيل بأن يجعل الكاتب يتردد مراراً في ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجبنا

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين الغربية والعربية أكبر من أن تصب في دراسة التراث الأدبي العربي وحده وتقتصر على ذلك . ولهذا فقد وجدت منافذ أخرى لها في مؤلفاته القصصية والتاريخية والتنبؤية . وإذا كان التوفيق لم يخالفه في كثير من مؤلفاته القصصية ، فإلا ، كما يرى صلاح عبد الصبور ، لم يوفق بين البناء الفني للقصة والحس المصري المعاصر . ومن هنا كان « التناقض الغريب » ، أو « الملقاه الغريب » بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربي وفكرة القصة المتأثرة بالرواية الفرنسية الناعمة » . ولهذا « لم تستطع دعاء الكروان أن تلحق إلى أبعد من السنة التي ظهرت فيها » .<sup>(١٠)</sup>

وكان هذا هو السبب نفسه في عدم نجاح قصة الحب الضائع ، لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة مغرسة الزوجات لأنثريه جيد ، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأصل والصورة - على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

أما عندما ألت على طه حسين مشكلة من مشكلات الإنسان المصري المعاصر ، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة - عند ذلك اترج الأسلوب بالفكرة ، والبناء بالخيال ، فكانت رواية « أديب » شخصياتها الواقعية وموضوعها المعاصر ، وهي من أحسن روايات طه حسين .

فالأدب إذن لا بد أن ينبع من البيئة التي تتحرك في مجرى التاريخ ، ولا بد أن يكون أدب الأديب موجهاً إلى شعب هذه البيئة ، بصرف النظر عن الكم الذي يستقبل هذا الأدب . ولكن الأدب يفترض أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره ، ذلك الشعب الذي يعد وربنا لحضارات متزاكمة ، ومعايشا لظروف حضارية راقية وخاصة .

ولهذا فإن كتابات العقاد ، شعراً كانت أم نثراً ، لم تصل إلى الجمهور العريض من الشعب ، على نحو ما حققت كتابات توفيق الحكيم وطه حسين . ذلك أن شعور العقاد بنفسه وعبقريته كان يطنى على شعوره بجمهور الشعب . وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية فيما قدمه للناس من نتاج أدبي وفكري . وكثيراً ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب « حامى المباشرة »<sup>(١١)</sup> . وهنا يفن صلاح عبد الصبور وثقة ليسانس : « حامى المباشرة » ، همد من ؟ وفي أي قضية ؟ ويجب : « إنه حامى المباشرة ضد طغيان الرجل العادي ، حامى أخلاق المباشرة ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم » ، وقضيته هي قضية توضيح الاختلاف بين المبكرى والرجل العادى . والحكم الذي يريد استصداره هو بيان أن المبكرى لا يدين بفن كثير ليته أو روايته بقدر ما يدين لمبكرية » .

ولم يكن العقاد في شعره أكثر قرباً من جمهور الناس منه في نثره ، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هوم الإنسان في حياته اليومية . ذلك أن العقاد « كان يكتب شعره وفي نفسه الإحساس بأنه العقاد . كان لا يستطيع أن ينسى زهو لفتى في إحساسه ، وكان لا يستطيع أن يعيش التجربة الشعرية بقلب طفل ، وإحساس إنسان

وليه ؟ أم هل يكتب بأسلوب المتشغولي ؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فصل هذا لأصبح أسير التراث العربي وحده ، في الوقت الذي يستويه التراث الأدبي الفني بينه الذي لا يعرفه التراث العربي . إذن فليستهم جوهر التراث العربي وروحه وليه ، وليضع هذا في قالب مهاري جديد هو القالب الفني .

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لنفسه هذه المشكلات الفنية ، لم يكن يحل السؤال الأهم هو : ما الهدف من الكتابة ؟ يتوارى قط عن مسئولية الفنية . فما كان يبحث عنه توفيق الحكيم شكلاً وموضوعاً ، كان يهدف أولاً إلى يقطعة الوعي الفكري لدى جمهور الشعب المصري والعربي ، وتنشيط الحس الجمالي الساكن فيه ، أو لنقل إنه كان يهدف إلى إيقاف الوعي الفكري من خلال إثارة حادة للحس الجمالي .

لقد كان يرفع في اعتباره دائماً الإنسان المصري ، والمكان المصري ، والزمان المصري الذي يعيشه إنسان عصره . أما الإنسان فهو وريث حضارات قديمة ذابت في الحضارة الإسلامية . وأما المكان فهو أيضاً إرث ضخم ، تنطق ملامه بمتجزات هذا الإنسان المصري في كل عصر من عصوره . وأما الزمان فهو الذي ينطق بالمتغيرات ، ويلج على متطلبات العصر الجديدة .

وبهذا أدى توفيق الحكيم رسالته الفنية كاملة ، إذ « لم تستطع البيئة العربية أن تبصره ، بل لقد استطاع هو هشياً والاستفادة منها . وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة (اجتماعية) ، هذا التراث الخصب العظيم الذي قدمه لنا أكبر فنان عربي في عصرنا »<sup>(١٢)</sup> .

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربي فن المسرح على نحو لم يعرفه في تراثه من قبل ، فإن طه حسين قدم له دراسات في التراث العربي بمنهج وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل . لاشك أنه من حسن حظ الأدب القديم أن أتبع له دارس كله حسين ، إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هي وحدها التي تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحة والتورين ، وعمجة لا يشوبها الاستغناء<sup>(١٣)</sup> .

وقد ألم طه حسين بالتراث العربي في فترتين مختلفتين ، أو لنقل بأسلوبين مختلفين ، مرة بأسلوب آخرى عندما كان يدرس في الأزهر ، ومرة أخرى عندما خرج من الأزهر لينتسب إلى معهد الحقوق في رحاب الجامعة المصرية . فلما اتصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين في باريس ، فوجئ بصور أخرى من الإبداع الأدبي ويحتاج جديدة في النقد والتفكير . واستوعب طه حسين كل ذلك . فلما عاد إلى تراثه وجد نفسه يحوس فيه بوعي جديد وريضة ملحة في تقديمه للقارئ العربي بمنهج جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذي كان قد تغنى عليه ألف سنة من الوجود . وقد كان لطله حسين الفضل الأكبر في تغيير صورة هذا التراث في ذهن المثقف العربي . ولهذا سيظل طه حسين الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربي .



والأدب في مصر . ولم يكن الغرض من هذه الرحلة مجرد عرض لجهود هؤلاء الرواد ، كما لم يكن الغرض منها ملأ الورق بدراسات نقدية ، ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفي ذهنه فكرة محددة ينبغي أن يبرزها لأنها تطابق كل التطبيقات وطموحه الثقافي والإبداعي من ناحية ، وقلقه وطموحه بالنسبة لمستقبل الثقافة في مصر أو في الوطن العربي من ناحية أخرى .

وقد كان صلاح عبد الصبور يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ الجيل الثاني من رواد الأدب والفكر في مصر . فهم مفتونون بهم ، وهم يسيرون على دربهم . حقا إنه يفصلهم عن هذا الجيل الثاني حيل وسيط تملأها عليه ، ولكن إحساسهم بدينهم لهذا الجيل الثاني من رواد الفكر والأدب أكبر من إحساسهم بالدين لمن تملأوا عليهم بطريق مباشر . ويكاد يتميز جيل صلاح عبد الصبور بـ «أن كان يتميز به رواد الجيل الثاني من المفكرين والأدباء . حقا إن صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله ، بل اكتفى بأن أشار إليهم إشارات عابرة في مشروع كتابه «على مشارف الحضيض» الذي نأمل أن تكتمل مقالاته وتخرج إلى القارئ العربي في شكل كتاب يعمل شيئا من تكوين جيل صلاح عبد الصبور الفكري والقي ، ذلك العمل الذي كان يقع في خلفية تفكيره عندما كتب عن جيل رواد الأدب والفكر ، وعندما دعا القارئ العربي لأن يعيد قراءة الشعر العربي القديم بوعي جديد ، وقدم له نماذج من هذه القراءة ، وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العالمي وقدمها للقارئ ، ثم أخيرا عندما وقف وقفة موضوعية ليقم كتابات جيل الشباب من الكتاب .

لم يتأ صلاح عبد الصبور أن يقدم في مقالاته التي وصلتنا تحت عنوان «على مشارف الحضيض» تاريخ حياته الفنية مجرد أنه أسس ، وهو على مشارف الحضيض ، الرغبة في أن يسجل ذكريات حياته ، بل شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة ، قصة كفاح جيل آخر من الفنانين والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصري . وليست هذه القصة في الحقيقة سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر .

فصلاح عبد الصبور كان ، مثلهم ، نبتا طليبا نشأ في أرض طيبة . ولم يكده هذا النبت ينمو ويتفرع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة في بيته الصغيرة . فأنشد يقرأ ويستمتع شعر إلياس أبو ماضي وأبي القاسم الشابي والفيحاء يوسف بشير ، إلى جانب قراءة مستطلعة ناعمة لشعر محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم .

وكان صلاح عبد الصبور يقدّر في الوقت نفسه أواصر الصداقة مع من أنبتهم بيته الصغيرة من رجال عاملين مكافئين ، رجال شرفاء ذوي قصد نبيل ، كما يقول عنهم صلاح عبد الصبور ، وإن لم يكن لهم في عالم الشهرة والفن مكان . فقد كان يطرّق دكان إبراهيم السروجي في بلدته . وسمعه من لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستوربرانت ميل . ولم يكن إبراهيم السروجي قد حصل من الشهادات إلا شهادتي الميلاد والتوحيد . ولم يلبث أن فن بهذا السقراط الربيعي وأخذ يتنادى بيا أسنّاد . وفي بيته الصغيرة صادق كذلك مرمسي جميل عزيز وعبد الحليم حافظ

متنقل ، بل هو يعيشها بعقل رجل كبير الزهو بحكمته وقراءاته ووضعه الثقافي ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعرا كبيرا إلا في القليل من شعره الكبير»<sup>(١٢)</sup> .

ومع ذلك فقد كان العقاد عبقريا في عبقرياته التي لم يكن يمكن أن يحكيها على هذا النحر أحد غيره . كما كان عبقريا في لقته للأجيال من الأدباء إلى جدوى القراءة والإطلاع ، ومقدّرتها على تجديد فكر الأدب وإطالة عمره الأدبي .

وقد كان المازني صديق العقاد ورفيق كفاحه ، ولكن كان لكل منهما تكوينه النفسي والفني الخاص به . وقد كان المازني يميل ، كما فعل رواد عصره ، من ميل الثقافة الغربية . وعندما اختلطت هذه الثقافة بنسبة أبرزت عصبانيتها التي تملّحت في موقفه الخاص من الأدب . فالأدب عند المازني هو التعبير عن الحياة بوجهها الجاد أو الساخر ، وأشيائها الخلية أو التافهة . مع النظرة الفردية والمزاج المسطّل في التطلع إلى كل ما تقع عليه العين<sup>(١٣)</sup> . أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف عما في النفس ، بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقد في المعجم العربي أو تتحرك في أفواه الناس . لغة التعبير لا يمكن أن تكون غاية في حد ذاتها ، بل وسيلة لكشف جديد .

فالمازني إذن ، على عكس العقاد ، كان يرى وظيفة الأدب في مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم . وعندما يتفق الأدب هذه الوظيفة ، فإنه يكون تمجيدا لكل تجارب الأدب في مجال قراءته في تراثه العربي والأجنبي وفي مجالات الحياة ، وفي مجال ممارسته للفن نفسه .

وربما عدت محاولة العقاد لهدم شوقي أمير الشعراء مزلّقا نقديا وقع فيه ، إذ لم ينبع العقاد قط في هدم الشاعر العظيم . ذلك أن شوقي لم يتزعزع لقب أمير الشعراء من أفواه الناس ، ولكن التاريخ ناداه به من أقصى شرق العروبة إلى غربها ، فالتصق اللقب به وأصبح لا يصلح لسواه . وكان شوقي قد جعل الشعر رسالته كما جعل الحكيم والمسرح رسالته ، وكلاهما عاش هوم العصر ومشكلاته ، وروى أن الكلمة كفيّة بأن تحرك النفوس الزاكدة ، وبجعلها تنطلق إلى آفاق الفكر الحلق ، وكلاهما ترك الأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر ، فقرأ واستوعب وشاهد وفكر . ثم عاد كل منهما إلى أرض الوطن ليبدأب أحدهما الفكرة في حوار هندی بحكم ، ويبدأب الآخر الخيال في نغم موسيقى رصين .

لقد كان شوقي عظيما عندما عاد إلى تراثه فاستخرج العناصر الطيبة فيه ، وعرضه عرضا جديدا ، وكان عظيما عندما فتح عينيه على ثقافة الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر للمسرحي لأول مرة ، ولقصص الأطفال الشعرية ، ونمطا من القصائد لم يعرفه التراث العربي من قبل . ثم كان عظيما عندما استوعب كل اتجاهات عصره وعبر عنها جميعا ببراعة واحدة من الحاسة والإيقان والبراعة .

• • • • •

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر

كل كلمة منه عاشت حياة آدمية خالدة» (١٧)  
ثم يقول أخيراً :

«وذكرنا ما أسهر في غرفتي مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إنهم ملع الأرض الذي تحدث عنه السيد المسيح حين قال في موعظة الجبل : أنم ملع الأرض فإذا سد اهل فيها غلج .» (١٨)

بهذا العشق لسحر الكلمة ، وبهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ترجبات بدئية لتشكروا وجون اسبون وهينجواي وتينسي وليامز ، ومارسيل بروست ، وموليير وأونيل وميلر ولوركا وغيرهم .

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب «قراءة جديدة في شعرنا القديم» . ويقول في تقديمه لهذا الكتاب : «ولست في هذا المقام أبغى وضع مختارات للشعر العربي ، فذلك قصد ينبغي أن تعد له وسائله ووقته . ولكني أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربي ، قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة في الأرض . ويصدر عنه فيما يكتب . ويطمح في أن يستوعب أشرف تقاليده ثم يعرضها على مرآة عصره .» (١٩)

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب المعظماء من الرجال الذين أسروا دعائهم الفكر الحديث في مصر بل في العالم العربي كله . لقد كان ملهمهم يضع قفما في التراث العالمي وقدماء أخرى في التراث العربي . وعندما امتزج التراثان في نفسه أبدع فناً عربياً متميزاً بسيطاً معاً من معالم بهشتنا الأدبية المعاصرة .

لقد كانت مشكلة التوفيق بين الأدب أو الفكر العالمي والأدب أو الفكر العربي هي الشغل الشاغل لصلاح عبد الصبور . فمن الخطأ أن تصور أنها كانت مشغولية الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب وحدهم ، ومن الخطأ كذلك أن نرى الثقافة الأوروبية مسئولة عن الاستعارة في أي شكل من أشكاله . بل لها من عوامل تفتيح الوعي على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فحين نستطيع أن نتبنى حضارة الغرب دون أن نتعرض لتضياع الشخصية وفناء الذات . كما أننا نستطيع أن نواجه شمس الفكر الغربي ونستمد منها الضوء على أن نحيل هذا كله إلى غداة بهيمه في باطننا .

وعندما ينجح الأدب أو الفكر بعد كل هذا في أن يعقد بين نفسه وقاره العربي رباط الحب والصداقة ، وعندما يجد القارئ في نتاجه الزاد الفكري والجمالي الذي يحتاج إليه ، فإنه — عندئذ — يؤكد أصابعه .

لقد كانت فكرة الأصالة جزءاً من نبض صلاح عبد الصبور . كانت تترد في نفسه إذا قرأ أو سمع ما يتنافر معها ، وكان يسعى لنضجها قوياً إذا تأملا تحققت قولاً أو فعلاً . فإذا سار في الطريق وبسبب اللغة الأجنبية تردده أمامه في اللغات البراقة وقت يتأمل هذا المعجب المعجوب ويقول في نفسه : «كأن اللغة العربية لتقبل الظل على أهلها . جاذبة الوقع على ألسنتهم» (٢٠)

قبل أن يذيع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيته الصغيرة إلى بيته القاهرة الراحبة حيث الجامعة المصرية . وفي مقامى القاهرة تعرف على نفر من الفنانين والأدباء . صرف ذكرها الحياوى وأثروا للمداوى وغيرهما . وفي رحاب الجامعة تعرف على محمود حسن إسماعيل وأخذ يسمعه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر على محمود طه . وكان عليه أن يسمى إليه في «جروى» . ولكنه عندما رأى هيئته لا تتم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان . وعندما رأى هذا المعنى طامبه الأفريقي غربياً عن المقامى الشعبية إلى تعود الجلوس فيها مع رفاهه . شاف رهبة المكان وخرج .

ولنتظر كيف يعبر صلاح عبد الصبور عن فرحة الطفولة عندما أسعده الحظ ببقاء الدكتور إبراهيم ناجي . يقول : «حين خرجت مجبوراً من خطر من عيادة الدكتور إبراهيم ناجي بشيراً ، وبعد أن أمتحن سياحته الورد بين شعره ومترجانه عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقائي من زملاء الجامعة أنيهم بأنى سعدت ببقاء شاعر كبير وموهبة ، وأنه قد تكرم على دفعائى أن أزوره كلما تيسر لي الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدى فأحبها . ثم رويت لهم كالمؤنوس بعضاً من تعليقاته العابرة ، ونكاته التي لم أسمع لها مثيلاً حتى الآن في رقتنا وصحافتنا ، رغم ما فيها من لذة وسخرية .» (٢١)

وفي عام ١٩٥٢ أسندت إلى رفقة صلاح عبد الصبور . وهو معهم . مهمة إصدار مجلة الثقافة على سبيل إنقاذ المجلة من أن تغلق . ولكن المجلة أغلقت على الرغم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أزهى أيامها كما يقول .

ولم تكن هذه الحياة الفنية المحصنة تحول بين صلاح ورفاقه والدأب على البحث والقراءة في مجالات شتى ، فالتزات العربي جانب . وللتزات الغربي الفكرى والفنى جانب آخر . وما خلفته حركة الريادة الفكرية والأدبية العربية الحديثة جانب ثالث .

ثم انطلق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكتبون ويبدعون بعد أن انصهرت كل هذه الثقافات في نفوسهم . وبعد أن توطدت علاقاتهم النفسية بالناس والأرض والتراث .

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعاً في ترجماته بل وأدباً عالمياً ، ومبدعاً في دراسته للأدب العربي ، ومبدعاً في تقييمه للرجال المعظماء إلى جانب كونه مبدعاً في الشعر . لقد كان يمشى الكلمة عندما تلمح وتوحى وتتدفق إلى نفسه . يقول مبدعاً عن هذا الإحساس :

«وهناك من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة بينه وبين قارئه . فإذا القارئ يتخيل كتابه ويشخصه ويطلع عليه ملامح يرتضيه له . حتى لو فصلت بين الكاتب وقارئه سنوات أو قرون من التاريخ .» (٢٢) ويقول :

«والكتاب الجديد يعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتناوله القارئ بعد ستين أو قرون من طبعه وفي وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ ، فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد في كل شيء ، وكان

يحسن بعدها شيئا . لأن اللغة الفقيرة لا تنتج إلا الفكر الفقير .

وأما أسلوبه . وهو - في تعريف صلاح عبد الصبور - وعاء الخصى . فهو إما فارغ من المحتوى أو واسع عن المحتوى . وإذا كان الأسلوب كذلك فإنه يصبح لونا من ألوان الزينة الفارغة . الى قد تجلب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التي كانت حافية بها أن تضيق بها أشد الضيق .<sup>(١٣)</sup>

إن صلاح عبد الصبور . في تقييمه لجيل الشباب . يعلم بأن تستمر مصر على درب النتائج الأدبي والفكري العظيمين . « إن مسرحية جيدة بالعربية . تتناول مشكلات الواقع المصرية ، أو قصيدة بالعربية تمس القارئ في كل مكان . أو قطعة موسيقية يديها مصري فتطوف الأرجاء . أو عقلا مصرياً يسامت بفكره فكر العالم . كل تلك ردود عملية على السؤال : كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة والمعاصرة . بين الماضي وتأثيرات الحضارة الغربية . »<sup>(١٤)</sup> . وهذا هو ما لم يحققه جيل الشباب . ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل في أن يحقق هذا الجيل هذه الغاية .

لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم . والأدب العظيم هو باعث الأحلام العظيمة مجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان .

ولهذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عظيماً لأنه خلف وراءه أدبا عظيماً .



أما عندما يجلس إلى الناقد المفكر د . محمد منور . فإنه ينجس عنه ويقول : « هو ابن الشرقية الرقيق . وهو الإقليم الذي أنصب إليه . وقد أمضى من عمره عشرة أعوام في مدينة النور ، وعاشر اليونان والرومان تحت الصباح في لياليه البيضاء ، وعقد أواصر الصداقة بين فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان ، ولكنه مازال كما هو حكماً وريفاً في جلباب أبيض ... في المهرجان الكاء الذي كان يتألق عندئذ حين أسأله فيجب . وأحدث . فيلق على حديثي . يشفع هذا كله بلذكرة مستوعبة . ومنطق نافذ . يكشف عن وجه الحقيقة آلاف الأستار . »<sup>(١٥)</sup>

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقفة مع كتاب الأدب من جيل الشباب . بعد أن قرأ لهم كثيراً من نجاحهم . لقد رأى أن هذا الجيل كان يفقد الأصالة بالمعنى الذي ينبغي أن يفهم . وهو أصالة الاستيعاب ، وأصالة الحضم ، وأصالة التعبير . وجيل الشباب يفقد من ناحية أصالة الاستيعاب والحضم لأنه لم يصل . ولا يريد أن يصل . إلى حالة النزاهة الفكرية التي تجعله يقدم على القراءة المستوعبة للفكر والأدب الغربي من مصدره . بحجة أن هذا الفكر والأدب شكل من أشكال الغزو الفكري الاستعماري . ولهذا فهو « جيل الترهات الرديئة والمخضبات المخيلة » جيل يتلقى معلوماته شفاهاً من أفواه غير والقة مما تقول . لأنها تلقفته شفاهاً أيضاً . »<sup>(١٦)</sup>

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل يفقد في معظمه أصالة اللغة والأسلوب الفني . وإذا لم يحسن الأدبي لغته ولم يتمكن منها . فإنه لن

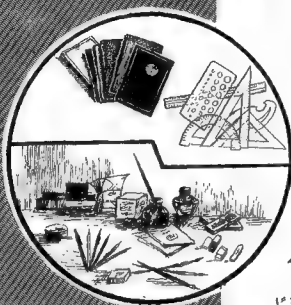
هوامش :

- (١) وثق الكلمة - الطبعة الأولى - بيروت . دار العلم للملايين ١٩٧٠ . ص ٢٠
- (٢) قصة الصمير المصري الحديث - منشورات الرق . بيروت . ص ٣٨
- (٣) نفسه
- (٤) نفسه ص ١٤٧
- (٥) وثق الكلمة ص ٨
- (٦) وثق الكلمة ص ٢٢
- (٧) نفسه ص ٢١
- (٨) ماداً يتق منه لنا ربح - دار الثقافة العربية . القاهرة . الطبعة الأولى . ديسمبر ١٩٦١ . ص ٨٩
- (٩) نفسه ص ٣١
- (١٠) نفسه ص ١٥
- (١١) نفسه ص ٢٦
- (١٢) نفسه
- (١٣) نفسه
- (١٤) مشارف التحسين : مجلة الدعوة النظرية أغسطس ١٩٨٠ عدد ٥٦
- (١٥) مدينة دمشق والمكتبة : منشورات الرق . بيروت . ص ٧
- (١٦) نفسه ص ١٠
- (١٧) نفسه ص ١١
- (١٨) قراءة جديدة لشعرنا القديم : دار النجاش - بيروت . ١٩٧٣ . ص ١٢
- (١٩) قصة الصمير المصري الحديث ص ١٥٨
- (٢٠) رحلة على الخورق - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٧١ . ص ٤٧
- (٢١) نفسه ص ٩
- (٢٢) نفسه ص ٢٥
- (٢٣) قصة الصمير المصري الحديث . ص ١٩٦٨

# الشركة المصرية للورق والادوات الكتابية « روى »



الحكاية على  
كأس الإنتاج  
فلا تهنأ مناسبات



يسرها أن تعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف الآتية  
وبأسعار الرسمى  
ومن أهد الأصناف

\* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسر التسليم فوراً  
\* مراوح مكتب ويحامل التسليم فوراً  
\* أنطاعا \* مكاتب حديدية \* مكثبات مستوردة  
\* خزائن حديدية \* كشكول حر وأدوات كتابية  
\* وهندسية \* ورق كلاك ورسم  
\* ورق كتابه وطباعة  
\* أفلام حجر جاف ورصاص  
\* حبر رومى الفاخر  
\* المنتجات الورقية المخدفة  
بلوك نوت • ظروف • أجنات  
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام  
ياع بمشجر شلوهب

● فرع متاندر استلشرى شارع عبد النور شريف  
● فرع بجانين شارع البوصلة الجديدة متفرع من قهر النيل  
● فرع قاصديان ناصية شارع شريف ٢٦ يوليو  
مختلف فروع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلى الوجه البحرى جاد

القاهرة : ٣ شارع شريف ت : ٧٤٥٦٤٣  
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧  
الإسكندرية : شارع طلعت حرب ت : ٨٠٣٧٨٢

# صلاح عبد الصبور

بين التراث والمعاصرة

محمد مصطفى هدارة

إن جيل صلاح عبد الصبور الذى نشأ فى الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد تحولات خطيرة فى مسار الفكر العربى بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن فى التطلع إلى الفكر الغربى وغثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو التفاهة والاحلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عنيفا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التفرغ . ويكفى أن أشير فى هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذى أصدره فى عام ١٩٢٧ . وكان فيه من أشد المتحمسين للتفرغ حتى إنه يقول فى مقدمة كتابه : «كلما ازدادت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامى أغراضى فى الأدب كما أزاوله ، فهى تلخص فى أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا<sup>(١)</sup> ، وأن نلتحق بأوروبا ، لأنى كلما زادت معرفتى بالشرق زادت كراهيتى له وشعورى بأنه غريب عى . وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حى لها وتعلقى بها . وزاد شعورى بأنها منى وأنا منها . هذا هو مذهبى الذى أعمل له طول حياتى سرا وجهرة ، فأنا كافر بالشرق . مؤمن بالغرب»<sup>(٢)</sup> .

وهو يؤكد فى أكثر من موضع فى كتابه أننا لسنا شرقيين فى حضارتنا أو تفكيرنا منذ أقدم عصور التاريخ ، ولكننا ننتمى إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط .

ويقول فى أحد هذه المواضع : «ولا ينبغي أن يفهم المصرى أن الكلمة التى قالها إسحاقى وجعل بها مصر جزءا من أوروبا قد كانت فنا من فنون الخدع ، أو لونا من ألوان القاصرة ، وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا فى كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»<sup>(٣)</sup> .

نشأ صلاح عبد الصبور إذن فى الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التفرغ تتجاوب بها جوانب الحياة فى مصر . ولم تكن قد هدأت بعد الضجة التى أثارها كتاب الدكتور طه حسين (فى الشعر الجاهل) حين صدر فى عام ١٩٢٦ وأغرى الباحثين من المحافظين على التراث عليه . وكان من بينهم مصطفى صادق الرافعى فى كتابه (المعركة بين القديم والجديد) ، الذى يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التفرغ وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعى على دعاة التفرغ كلمة (المبدعين) بدلا من (المجددين)<sup>(٤)</sup> .

ويؤكد سلامة موسى فى كل صفحات كتابه غلوه فى الدعوة إلى التفرغ والانسلاخ من العروبة ، فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبا ٩٩ فى المائة ، ويأسف لوجود رابطة بيتنا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، ولهذا المرض مضاعفات ، فتحسن لا نكره الغربيين فقط ، وتتألف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقدم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاه للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب ، كما يفعل أدباؤنا المساكين أمثال الملازنى والرافعى ، وندرس ابن الرومى ، ونبحث عن أصل المتن ، ونبحث عن على ومعايير ونفاضل بينها ، ونتمسك بالجاحظ ... وليس علينا للرب أى ولاه ، وإدمان الدرس لثقافتهم مضية للشباب ، وبغرة لقوامهم ؛ فيجب أن نعودهم الكتابة بأسلوب المصرى الحديث ، لا بأسلوب العرب القديم»<sup>(٥)</sup> .

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب سلامة موسى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) ، ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٣٦ . وقد رأى فيه أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو وأن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طرقهم ، لنكون لهم أناداء ، ولنكون لهم شركاء فى الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ورمها ، وما يجب منها وما يكره ، وما يحمدها وما يباب<sup>(٦)</sup> .

العربية الأصلية والأوروبية المستحدثة ؛ فهو يقول : « الثقافة العربية السلفية لا تنكي وحدها لصنع الإنسان الجديد . بل لابد من البحث عن منابع جديدة يُعششُ عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة ... فنحن عندئذ لا نتجه إلى فكرنا السلفي القديم وحده ، ولا نتجه إلى فكر جبرائيل في الشرق القريب أو الشرق البعيد ، ولكننا نتجه إلى الغرب ، لا بُدنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا »<sup>(١٧)</sup> .

والتراث في رأى صلاح ليس تركة جامدة . ولكنه حياة متجددة<sup>(١٨)</sup> ؛ وهذه الحياة المتجددة في نظره تقضي بحزمه بالفرق الغربي ، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس ؛ فهو يقول : « نعيش الآن مرحلة تنير جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة الأوروبية ، وطمح أن يُقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه ونظماته وبين جذوره وأفاق استشرافه »<sup>(١٩)</sup> .

ولكن ما محدود كل عنصر في هذا المزيج ، وما مقداره في رأى صلاح ، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين ؟

إن صلاحا يحقر كل ما يردده (بعض) متسكي الفكر السياسي في بلادنا عن الغزو الثقافي وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة لجاهلية<sup>(٢٠)</sup> ، ويرى أن « الثقافة تراث حي متصل بين الماضي والحاضر » متجه إلى المستقبل<sup>(٢١)</sup> . ولهذا يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس التمايز سلفي وأوروبي ، يخطئون ؛ إذ يوجد طابع قومي ثالث « هو الطابع العربي العلمي الحديث ؛ فهذا الطابع الذي يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا ، من واجبا أن نتطوره ، وأن نمتد قاماتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة . ثم يمزج ذلك كله في وعاء ثقافي علمي يميزه شيثان : العروبة أولا ، والمعاصرة ثانيا »<sup>(٢٢)</sup> .

وهذا التوازن اللبقي بين هذين العنصرين : التراث والمعاصرة يحمله صلاح عبد الصبور أساسا لرفض محاولات أنصار كلا الجانبين لتخليب أحدهما على الآخر ؛ فلا يمكن أن « يستبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قرة دافئة في ثقافتنا المعاصرة »<sup>(٢٣)</sup> . وزراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين يعيشون على التراث وحده « وكأن التراث قلعبان معروفتان تلتفان على عناق الكتاب والشعر »<sup>(٢٤)</sup> .

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنطقمين عن كل مصادر المعاصرة فيقول : « والتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم » فالشعراء الأوساط يعضون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق ، فإذا أراد أحدهم أن يعصف اختار التشبيه الجاهل . الذي درج عليه الأقدمون ، وإذا أراد أن يمجّد إنسانا اختار الأوصاف للتوازية التي وردت في محفوظه من الشعر . وحتى اللغة عندئذ تفقد فديتها وأصالتها . وتصبح لغة عامة »<sup>(٢٥)</sup> .

أما إذا ارتبط التراث بالمعاصرة وأصبحت نسيجا في تجربة الشاعر . فهذا هو المثل الأعلى في الشعر . وهو الذي يجعل الشاعر متميزا . ينتج شعرا متميزا<sup>(٢٦)</sup> . فهناك شعراء معاصرون إذن يمتلكون التراث . وشعراء آخرون يمتلكهم التراث<sup>(٢٧)</sup> . وعلى الرغم من اهتمام صلاح عبد الصبور

بجاء صلاح عبد الصبور من المدينة الصغيرة « الرقازيق » بعد أن قضى مرحلة الدراسة الثانوية فيها . مكيا على قراءات يمتزج فيها العربي بالغربي ، والتقليد بالتجديد ؛ فقد عاش في جو رومانسي مشوب بالشاعر مع كتب المفلوحي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة . واستهوى أشعار محمود حسن إسماعيل ، ثم عرف الفيلسوف الألفاني نيتشه من خلال كتاب مترجم له<sup>(٢٨)</sup> .

وحين عبر البحر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زُلزِلَتْ) نفسه زلزالا كبيرا) قراءاته وسماعاته من الأصداقاء<sup>(٢٩)</sup> . وبدأت الأسماء الغربية تفرغ سمعه بعنف : إليوت . أندرية بريون . بودلير . فاليري . ولكه شلى . وروفرودز ؛ وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاجتماعية تزلزل كيانه : السريالية ، الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة . النابسية . الرمزية . الميتافيزيقية . الواقعية الاشتراكية<sup>(٣٠)</sup> .

وكانت وجهته في الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب . حيث امتزجت في نفسه هذه القراءات والسماعات ، ودراسة التراث والتمعن فيه ، مع ما كان يسمع في جو الحياة الفكرية من أصدااء الممارك بين القديم والجديد ، أو بين التقاليد والتغريب . أو بين التراث والمعاصرة ؛ فقد كانت كل هذه المعاني موضع جدال وصراع بين أطراف متعددة . تختلف وجهات نظرهما . وتباين دوافعها . فإذا كان موقف صلاح عبد الصبور من هذا الصراع العنيف الذي لم تُهدأ جدته حتى الآن . ولا تزال آثار جبرمه مشتعلة في حياته الفكرية ، وكان في دروة احتماده إيان وجود صلاح في الجامعة في نهاية الأربعينيات ؛ إيتا لمجد صلاحا مفتونا بالشخصية المصرية ، وبالرواد الأوائل الذين ملأوا جصور الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد علي ؛ فزاه يشيد بالشخص عطار . والجبرتي . وحسين عجرة . أول مخترع مصري كما سماه ، ورفاعة الطهطاوي « المندس الأعظم » في رأى صلاح ، وعبد الله التديم . وأحمد لطفي السيد وغيرهم<sup>(٣١)</sup> . وزراه يتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا في حياته الثقافية فيقول : « سافر الطهطاوي إلى باريس وعاد في ذمته آثار مونتسكيو وجان جاك روسو وفولتير . وفرا عرابي كتابا عن نابليون أمداه إليه سعيد فأبغض هذا الكتاب في نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية . وقد كان محمد عبده وسعد زغلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية في أواسط عشرينيا . وتلقن سلامة موسى من جمعية الفانيين الإنجليزية شذرات من الفكر الاشتراكي والعلمي . ولسوف لمجد في تاريخنا الحديث أثر هذه التفرية واضحا في معظم رواد فكرنا ؛ محمد حسين هيكل يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (زينب) ، متأثرا فيها بالثورة الرومانسية الفرنسية ؛ وتوفيق الحكيم يعيش فترة في باريس فيعود ليتقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر ... أما طه حسين أستاذ الأساتذة ، وألب الجليل لكن ما هو مجرث وشمر في حياته الثقافية . فالخديت عن دوره لا يتسع له هذا المجال . ولكن ملمحا من ملامح هذا الدور العظيم أنه أنار لأجيال كثيرة بعض مسالك العقل والذوق الأوروبيين »<sup>(٣٢)</sup> .

وهذا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا منافذ الثقافة الأوروبية يؤكد أساسا مها عند صلاح في وجوب التمازج بين الثقافتين :

الأدبي أبا العلاء وشكيب، وأبا نواس ويودليز، وابن الرومي وإبريت، والشعر الجاهل ولوركا<sup>(٣٢)</sup>.

وانتسعت رؤية صلاح إلى الثقافة الغربية المعاصرة إتساعاً هائلاً، فلم تقتصر على الشعر وحده، بل شملت آفاق القصة والمسرح والفلسفة والنثر. ونراه في مقالاته التي جمعها في كتابه (أصوات العصر) يتابع حياة تشيكوف وآثاره، ويحلل شخصية جون اسبون في مسرحية (انظر خلقت في غضب - ومسرحية جون اسكوير) (مخرج من سزافورد، ويعرض كتابا فتهشكوك عن الأدب والجريمة، ويحلل كتاب (نهاية الأتياء الضغار) الذي يؤرخ لحياة حزب العمال البريطاني، ويتتبع بعد ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والجنس من خلال (عشيق اليدى شاترل) و(بوليسيز) و(لوليتا)، ويتتبع بقلم الناقد المحلل قصة (خريف امرأة أمريكية) لثينى ويليامز، وتقصص فرانسواز ساجان، وحياة الشاعر الروس فلاديمير ماياكوفسكى، وقصة نضال البرت شفايتزر في أفريقية من خلال كتابه (على حافة الغابة البدائية)<sup>(٣٣)</sup>.

ونراه في كتابه (وتبقى الكلمة) يقارن بين شخصية كليوترا كما رسمها شوق وشخصيتها كما رسمها شكيب، ثم يعرض لحياة الشاعر اليوناني كازنزاكيس وآثاره ومناخ فكره، متتبعا تأثيره بالفيلسوفين نيتشه وبرجسون، ويحلل ملحنته الأوديسا الجديدة، ثم يعرض للشاعرة الإغريقية سالو، والشاعر اليوناني الكندي كفافيس. وينتقل من رحاب الشعر اليوناني الحديث والقديم إلى الأدب الرقوى فيحلل حياة بوشكين وأدبه، ويقدم نماذج من شعره، ثم يتناول موقف ساتور من قضية الالتزام بالنسبة للفن والشعر. محللاً آراء أفلاطون حينا، وآراء ريتشاردز حينا آخر. ومتتبعا لراى المدرسة الواقعية الاشتراكية مرة، والمدرسة البازنسية مرة أخرى. ثم نراه يقدم تحليلا نقديا عميقا لدراسة ساتور عن بودليز. ولا يلبث أن يترك ساتور إلى الكاتب الألمانى ييرفرايس في اتجاهه إلى ما يسمى بالمسرح السجلى، ويتناقص قضية الاختراب Alienation أو العزف المقابل لنظرية الحافظ الرابع. وينتقل من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية في أمريكا، ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكى المعاصر عند أمثال روبرت لويل وريتشارد ولير<sup>(٣٤)</sup>.

وهذا الزاد الوفير من الثقافة الغربية المعاصرة، الذى يدهشنا بتنوعه وتعدد مبادئه، لا يعرضه لنا صلاح في دةشة القروى الساذج، الذى جاء إلى المدينة الكبيرة لأول مرة، بل يعرضه بأصالة المحتر بترائه المعرفى، والرافى فى اتساع مساحة الفكر العالى، الواعى بما يأخذ وبما يندع، المحلل الذى يصل إلى أعماق التجربة ويعاها الإنسانى، الناقد المنقوى، الذى يستطيع أن يضع بعد فيجد الدر أو الصلف، المحرب اللابح الذى يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر، وبين الشرق والغرب، ويفرن بين الأشياء والأشهاد.

ومثلما وجدنا صلاح عبد الصبور يستهوى تراثه العربى ولا يتعمده. نراه في هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية المعاصرة ثابت الجأش، بعيدا عن حمأة التغريب التى وقع فيها رواد كبار من قبل - كما أسلفنا

يكتب التراث فى صداد وفى سى شبه التكر - واستجابه قسم اللغة العربية ميدانا لدراسته الجامعية. حيث -بل من مصادر التراث شعده ونثره. فإنه أحس ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث. والإقدام على قراءة مصادرهم (قراءة مصححة تاريخية مرتبة)<sup>(٣٥)</sup>. ولهذا انقطع ستين لتحقيق هذه الغاية. وتفرغ للتراث الشعرى العربى منظرة شاملة فاحصة، واستبانته له من خلال هذه الرؤية نتاج ذات أهمية كبيرة، فقد وجد - أن تراث الجاهلية تراث عظيم فى صدقه وفى إحساسه بالطبيعة. وفى خلطه بين الحواس. واستجابته للصورة من دارتها. وفى تقديره للون والشكل والطعم والرائحة فى الأشياء. وفى بعده عن التجريد<sup>(٣٦)</sup>. وهذا الإحساس -نضم بالشعر دخل لا يجعل صلاحا متعبدا للتراث. ولكنه يقم أبدا فى شمه هذا -لثوار الذى سن أن أشرت إليه. حتى لذكره بعض تراث الجاهلية بأشعار. لوركا وجرن كيتس فى حيويته<sup>(٣٧)</sup>. ويترجم تراث الشعر العربى فى نسج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه. يقول فى ذلك: «لقد استرحت فى أمر الشعر العربى إلى نوع من اليقين حين قرأته. فأحببت ما أحببت. وكرهته ما كرهته. وتغيرت تراثى الخاص منه. واختلط تراثى الخاص به تراثى الخاص من كل شعر قرأته. بدله من كتب ابنى والإنيادة. وبهية نأحر ما قرأت»<sup>(٣٨)</sup>.

وهذا المزيج من الشعر -تثرى والشعر المعاصر لم يكن صلاح يقد. قيمته بحسب تعبيرة عن عصره. ولكن بحسب تعبيرة عن الإنسان؛ فالشعر فى رأيه «فن اكتشاف الجانب الجمال والوجدانى من الحياة»<sup>(٣٩)</sup>.

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفطن عن تحقيقه لهذه الفضيلة العظمى: تقدير النفس والحياة<sup>(٤٠)</sup>. ونراه يشيد بألوان من الشعر العربى بوصفه «وثيقة ثورة نفسية رائعة. وشراؤه شعراء كبار. وثوار كبار. حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر المدح البليد والملق المداحى، فلقد كانت ثورتهم ينأ عن أنفسهم فى داخل نطاق اجتماعى رضوا به كارهين»<sup>(٤١)</sup>.

وهذا الإعجاب الواعى بالتراث أخرج فى توازن دقيق بالثقافة الغربية التى استقاهها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة. وكان وراء الإقبال عليها دافع يقظ يعى معنى الثقافة - وبراها مترواسلة فى أى قطر من أقطارها، مستمرة فى أى تاريخ، سحيقا كان أو معاصرا، «وكل فنان لا يحس بانتهائه إلى التراث العالمى. ولا يحاول جاهد أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال»<sup>(٤٢)</sup>. ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يتسع اتساعا شموليا. فلا يقتصر على التراث العربى فحسب، وإنما التراث عندده هو كل ما أنتجه البشرية فى تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنسانى. والأدب العربى جزء منه، لا يتضم عنه. يقول: «إن الأدب العربى هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى، فيه طامها وعالمها. وهو يقف بينها معزا بأصالة وجوده وإسهامه الحى فى تطوير التجربة الأدبية فى العالم»<sup>(٤٣)</sup>. ولهذا تتشابك الرؤى وتجزج الأحماء فى نفس صلاح، ويحس قرابته الشديدة - كما يقول - إلى الشعراء «فى كل صقع من أصقاع العالم. وفى كل غرة من تاريخه، بحيث انتظم موروى

القول .

ومثل هذه الدعوات المغالية المتهاككة على الثقافة الغربية ، الجاحقة لتراثها الفكري لا تتفق مع التوازن الذي أقامه صلاح عبد الصبور في فكره بين التراث والمعاصرة ، على أساس من الاختيار المستنير وتنمق الجوهر ، وتواصل الحضارات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالخصوصية العربية الأصيلة والطابع المصري . وما أضيق ما قاله في ذلك : « لقد شب العقل المصري عن الطوق ، ولم يعد في غرابة تلك الطقولة التي يتقبل فيها مستخليا وهائلا ، وللأجيال الجديدة أن تتوقف لتتساءل : أي غربة أم شرقية ، ولكنها تستعرف بالفطرة السليمة أنها وحسب مصرية معاصرة » (٣٩) .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر في موقفنا من التراث العربي فلنكني نساعد على أن يعيش في عصرنا ، وأن يكون مصدرا لا مستمدادا واستلهاما (٤٠) .

وفي ضوء هذا الموقف الفكري الواضح من قضية التراث والمعاصرة ، التي احتفظ بالخصوصية العربية الأصيلة وعمق وجودها في ضمير العصر الحديث ، يمكننا التوجه إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعري الذي كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكري من تلك القضية ، ولهذا حديث آخر .

وكان صلاح مدركا إدراكا تاما لموقفه ، ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرافية) الصادرة من سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور حسين فوزي في كتابه (سندباد عصري) ، والدكتور طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) (٤١) . ويقول في ذلك : « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السخوط على الواقع حين تمتدب الهامة بهذا السخوط فتصرعه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهرا وأفيا باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى شبه الغراب ، ولا نستطيع أن نغفل مشية الطائوس . إن علينا عندئذ أن نرضى بترائنا وبماضنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقفنا من خارطة الحضارة المعالية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها » (٣٩) .

وأشار صلاح إلى غلو دعوة التغريب عند بعض دعاة ، كزعم الدكتور طه حسين أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هي جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط (٤٢) ، ودعوة سلامة موسى إلى تبني اللهجات العامية ، ودعوة عبد العزيز فهمي إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية (٤٣) .

## • هوامش :

- (١) لعله أراد بوضعتي في قارة آسيا دون أفريقيا لربطها بإسطورة القرية التي نبتت من آسيا .
- (٢) اليوم والغد سلامة موسى ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
- (٣) بنسبة ٤٣٠٠ وراجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب في كتاب (الانجذابات الوطنية في الأدب المعاصر) للدكتور محمد محمد حسين - الجزء الثاني ٢٢١ - ط ٢٢٧ ط . دار الإرشاد - بيروت ١٩٧٠ م .
- (٤) مستقبل الثقافة في مصر للدكتور طه حسين ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
- (٥) نفسه : ٢٢ .
- (٦) للفرقة بين القديم والجديد لمصطفى صادق الرافعي ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤ .
- (٧) انظر : حيالي في الشعر لصلاح عبد الصبور - دار البوذية - بيروت ١٩٦٩ .
- (٨) نفسه : ٤٠ - ٤٥ .
- (٩) نفسه : ٤٩ .
- (١٠) نفسه : ٤٩ ، ٥٠ .
- (١١) انظر : قصة القصير المصري الحديث لصلاح عبد الصبور ط . القاهرة ١٩٧٢ .
- (١٢) قصة القصير للمصري الحديث . ١٢٩ ، ١٣٠ .
- (١٣) نفسه : ١١٩ .
- (١٤) قراءة جديدة لتراثنا القديم ، لصلاح عبد الصبور ، نشر دار الكتاب العربي : ١٩٦٨ : ص ٥ . وانظر حيالي في الشعر : ١١٢ .
- (١٥) قراءة جديدة لتراثنا القديم : ٦ .
- (١٦) حيالي في الشعر : ١٠٧ .
- (١٧) نفسه : ١١٠ .
- (١٨) ماذا بيني مهم التاريخ لصلاح عبد الصبور - نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ط . ثالثة ١٩٦٦ ص ٢٥ .
- (١٩) انظر ندوة العدد الأول من مجلة (فصول) . أكتوبر ١٩٨٠ .
- (٢٠) المرجع نفسه .
- (٢١) قراءة جديدة لتراثنا القديم : ١٥ .
- (٢٢) نفسه .
- (٢٣) نفسه : ١٦ .
- (٢٤) حيالي في الشعر : ١١٠ .
- (٢٥) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٢٦) انظر : قصة القصير المصري الحديث : ١٢٠ .
- (٢٧) نفسه : ١٣٢ .
- (٢٨) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٢٩) انظر : قصة القصير المصري الحديث : ١٢٠ .
- (٣٠) نفسه : ١٣٢ .
- (٣١) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٣٢) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٣٣) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٣٤) انظر كتابه أعمق المصير - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ .
- (٣٥) انظر : قصة القصير المصري الحديث : ١٢٠ .
- (٣٦) نفسه : ١٣٢ .
- (٣٧) ماذا بيني مهم التاريخ : ٢٢ .
- (٣٨) قصة القصير المصري الحديث : ١٣٣ .
- (٣٩) نفسه : ١٣٥ .
- (٤٠) ندوة العدد الأول من فصل أكتوبر ١٩٨٠ .



## نظرية الشعر في كتابات

# صلاح عبد الصبور عروض وتفسير

□ ابراهيم عبد الرحمن محمد

يتألف التراث الأدبي الذي خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات : الأولى ، شعرية وتمثل في عدد من الدواوين التي نظمها في فترات متباعدة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصاً لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور . والثانية ، مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربي القديم في أصوله الدينية والشعبية والأسطورية الموروثة .

والنوع الثالث ، كتابات نقدية متنوعة في الشعر والقصة والمسرحية .

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه في شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى نتاجه النقدي على الرغم من غزارة وتربع قضاياها الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية في نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه في مفهوم الشعر في دراسة عصبية للدكتور عز الدين اسماعيل عن « مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين »<sup>(١)</sup> .

وعلى الرغم مما يلحظ إليه الدكتور عز الدين في دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الجمالية والضعية ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعي ، « يزغت من خلال التجربة والممارسة » التي لا تخلو من قدرتها من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم ، فإن هذه المزاوجة التي يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظري ، من شأنها أن تغرينا بالبحث عن العناصر النقدية المتناثرة في كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، وتجميعها وتصنيفها تصنيفاً ييسر لنا دراستها وتقويمها تقويماً نقدياً صحيحاً .

« إن الرثاء الحق لحملة الألقام هو أن نحى آثارهم بالدراسة ، وننتش أرواقها ونصبرنا بألفاس العشرة الطيبة ، والحب المتبرح الذكي » .

صلاح عبد الصبور : باكتير وائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

لتراث الشاعر الشعري والنثري ، في ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التي جاءت وليدة هذا السلوك الفني الذي حرص في كتاباته جميعاً على الصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظري والتطبيق العملي ، وتأصيل هذه الآراء بتحليلها وردّها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

ونستطيع أن ندخل إلى دراسة آراء صلاح عبد الصبور في « نقد الشعر » بهذا السؤال الذي نتخذ من الإجابة عنه وسبيلتنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها : هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النقدية عن وعي نظري يجعل من آرائه المتناثرة في كتبه التي نشرها « نظرية » متسقة في نقد الشعر ؟ هذا في الحقيقة سؤال يحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية

وبدأت الكليات الغربية تعلن في سمائها الساذجة الصافية .  
الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر  
الخالص ، الشعر النقي ، الشعر الميتافيزيقي ، الرمزية .  
السريالية ، البرناسية .... مع ما شاع في ذلك الوقت من  
بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية .... وأظني أجازوز الحقيقة كثيرا  
إذا قلت إنى عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعل لم أعرف شيئا  
منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص  
لا تعدو الشلوات المنطوقة ، كانت معرفتي باليوت حتى ذلك  
الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل الأرض الحراب وأغنية  
حب ج ألفريد برورفول .... وكانت معرفتي ببودلير هي القراءة  
المستعجلة لبعض قصائده .... ولكن هذه المعرفة غير الولبة  
كانت أشد بطلا للبلبة من أي معرفة وليلة .... » .

وهذه النصوص التي اجتزأتها أجزاء من كتاباته المختلطة قليل من كثير  
يواجهنا في هذا الكتاب أو ذاك من كتبه العديدة : حيائي في الشعر ،  
وتبقى الكلمة ، وقراءة جديدة لشعرا القديم ، وحتى نهر الموت ،  
وغيرها من المقالات والنوادر والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى  
شعره في دواوينه العديدة التي كانت ميدانا لتطبيقاته الفنية . وفي  
اختصار إن هذه الثقافة المتنوعة ، والترعة الفكرية الغالية ، والمروجة  
بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدي صاحبها إلى فكر نقدي متنق .  
يستمد عناصره من روافده مختلفة ، ليمد التأليف بينها في نسج متماسك .  
تدق خيوطه وتشابك فتزلف نظرية من متكاملة في نقد الشعر .

## ( ٢ )

ويعد كتاب صلاح عبد الصبور **حيائي في الشعر** : من خيرة كتبه  
وأوقتها تعبيرا عن فكره النقدي ، لما يتجلى عليه من مادة نقدية واسعة  
تكاد تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر كما قلنا ، وهي نظرية تألفت من  
عنصرين أساسيين هما : **ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية** ، انحلا في  
كتاباتة إلى عناصر أخرى فرعية عديدة ، بسط القول فيها بسطا نقديا  
عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التي خصصها لدراسات تطبيقية  
تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية .  
ومن ثم فسوف نتخذ ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من  
هذا الكتاب أصلا نصد فجواته وتوضح غوامضه بما تثار في كتاباته  
الأخرى من نقديا وأفكارا .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، في هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان  
مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق للشعر لينتخذ منه مخرجا إلى تحديد  
ماهية هذا الفن ووظيفته ، فوقف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا  
في التراث العربي وحده ولكن في تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يقرر  
منذ البداية صعوبة تحديد تعريف جامع مانع للفن الشعري ، ذلك أن  
خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكرة كانت تتداخل فيها بينها ، من  
التاحيتين الفنية والموضوعية ، تتداخلوا واسما عميقا ، ولكن هذا  
التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ  
الإنسان الطويل ، مما جعل من الصعب على النقاد قديما وحديثا تحديد  
تعريف ثابت وجامع مانع ، كما يقول المناطقة للشعر .

وهو يلاحظ أن القدماء في سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبي

الشاعر النقدي والشعري تراث غزير المادة ، متنوع الروافد مما يلقى على  
دارسه عبئا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهي أنه كان يصدر  
فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن  
وعى فني وعصوصل ثقافي متنوع يجعل من كتاباته جميعا أمعالا « فلكوية »  
على الرغم مما يضيفه عليها من شاعرية غصبة ، ويكسوها به من أبواب  
عاطفية لا تكاد تشف عما تطوى عليه من « فكر » إلا بعد إعادة قراءتها  
مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله  
« إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة  
القيمة » ، وأن التجربة الشعرية لا تنفي بالضرورة التجربة العاطفية  
الشخصية وحدها ، وإنما تنفي كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان  
للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعينة التي قد تدفع الشاعر أو  
الفنان إلى التفكير... (١٧)

ومها يمكن من أمر هذا العنصر الفكري الذي كان يضيفه صلاح  
عبد الصبور على أشعاره وكتابات ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة ،  
فإن ما يهنا إثباته هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية ،  
تتمثل في لون من **التشديد النقدي** : إن صبح هذا الوصف ، الذي تدق  
عناصره على القارئ العادي ، لاستيماءه تراثا نقديا متنوعا ، عربيا  
وأصغيا ، مصوغا بألوان من الفكر الفلسفي القديم والحديث استمدتها  
من كتابات أرسطو وأفلاطون ونيشة وجارودي وصاروق وكامى  
وكيركجارد وبوسيه وغيرهم من الثقافة القديمة والحديثة ، وألوان من  
الفكر الديني الميتافيزيقي من تراث المسيحية والإسلام في جانبيه السني  
والمصوفي ، وألوان من الفكر الأدبي في مذاهبه المتنوعة . وفي اختصار إن  
هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية  
والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسريالية ، وغيرها من المذاهب  
والفلسفات ، ولكن في معانيها وأفكارها العامة أكثر منها في حقائقها  
الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ولعل في هذا ما يفسر ما قصدا إلى بقولنا  
إن الصبغة النقدية التي تميزها كتابات صلاح عبد الصبور صبغة  
معقدة ، بمعنى أنها وليدة ثقافة عامة واسعة فلسفية وأدبية ، قديمة  
وحديثة .

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا في  
كتاباتة المختلفة ، من مثل قوله **« حيائي في الشعر : ٦٨ »** :

« استعجلى جيران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد  
رحلتي بشكل ما ، فقد قادني بادلا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمة  
عنه .... حدثنا ميخائيل نعيمة عن تأثير جيران بنيشة وعلى الأسم  
بدهني حتى وجدت بالصدفة السعيدة ترجمة لليكس فارس  
لكتاب بنيشة الحاروق ، هكذا نكمر زرادشت » . أي حوار يخلخل  
الروح وجده بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بني  
البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثرو  
نيشة ! ... إن نيشة ظل أثيرا إلى نفسي منذ ذلك الحين رغم  
نسكى بعد ذلك في أروقة الفلاسفة .

• وقوله **« حيائي في الشعر : ٩١ »** :

« لقد بدأت الأسماء الغربية تقري أذنانا بعنف عنيف : إليوت .  
أندريه بريوت ، بودلير ، فاليري ، ولكه ، شلبي ، وروزفورت .

ومن هذه النظرة الرومانسية في تعريف الشعر وتحديد طبيعته الفنية - نبع آرائه التطبيقية في تقويم فن ثلاثة من الشعراء المحدثين هم : شوقي وزواهي ولوركا الشاعر الأسباني المعروف - ومن ثم فإن مراجعة هذه الآراء يمكن أن تعيننا على تفسير طبيعة هذا التعريف الرومانسي للشعر - وتحديد مفهومه تحديداً أشد وضوحاً وأصح دقة .

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الدراسات - أن نلاحظ أنه ينظمها جميعاً ثلاثة عناصر أساسية صدر عنها في تقويمه لفن هؤلاء الشعراء - هي : وضوح الذات - وإثارة المتعة - وجسوم الخيال ! وهي عناصر فيها يبدو وثيقة الصلة « بالتقليد الرومانسي » .

وفيما يتصل بـ « شوقي » فبإزاء امتدادا من الناحية الفنية والرؤية العرب للشعر - ومحاكاة لنظريته إلى دور الشعر الاجتماعي - فالشعر عندهم لحن من القول يستلزم به المعرفة - وتقضي به الحواشي - وغير الشعر أبيات يقدمها المرء بين يدي حاجته - وأهم أغراضه المدح - ومعموسه الهجاء - وتاليفها الرثاء...<sup>(١)</sup> . وفي اختصار يراه شاعرنا « صليفاً » يعتمد في فنه على محاكاة « السلف الصالح » من أمثال أبي نواس والخمسي وأبن الرومي وأبي تمام وغيرهم . وهذه السلفية فيما يرى تنسركثيراً من الأمور الغائصة في فن شوقي وحياته أهمها اختفاء شخصيته - واضطراب مواقفه السياسية - فقد كان « يحرص على أن يبدي مهارته لا شخصيته » وهذا هو التقليد السلبي الذي ورثه من الشعر العربي القديم .

وإذا كانت « سلفية » شوقي قد حالت في رأيه - دون تأثره بالحركة الرومانسية التي عاصرها في فرنسا - فإن « ثنائية » اللغة والرؤية في أشعار زواهي تطلعت على كفاء الرومانسيين العرب « في سبيل تخليص الشعر من أنقال التقليد - وكيف أتبه خطوا حيناً ووقفوا حيناً... »<sup>(٢)</sup> . فقد كان في بداية حياته الشعرية حرصاً على اختيار أشد الألفاظ المغرية وقعا على الأذان - وأكثرها دلالة على تمككه من تراث الأقدمين - كما كان حرصاً على احتفاء معنى القصائد احتفاء لم يستطع إيفاءه وراء ما كان يحدده في المعاني المنقولة من محوّر وتوليد . ولكنه لم يلبث أن أفلت من هذه الثنائية بعد عودته من باريس واتقاه بألم كلوزم وإهتامها باللفاظ والتعريب - كما كان له أثره في تخليص معجمه الشعري من الثيرة الخطافية الجهورية - وانكشافه على تجربة ذاتية واحدة - هي تجربة الحب والغناء به ووصف حالاته من العذرة والشك والنظرات والصرات - وتوليفها بأنوار الطبيعة .

وإذا كان وضوح « الذات » وغموضها هما أساس أحكامه على فن هذين الشاعرين - فإن تقديمه لفن لوركا وإطراءه لشاعريته ينبعان من حقيقة احتوائه على هذه العناصر الرومانسية الثلاثة - وضوح الذاتية - وإثارة للمتعة - وجسوم الخيال . وهي عناصر يراها تتلألأ في ديوانه أغنيات صغيرة - فانتجت صيغة شعرية سليمة بالمعاطف - ومشوة للمتعة - وخصبة في الخيال - مما جعل منها صيغة جديدة تميزت بالمصالحة القوية بين التراث والمعاصرة - فلم يدع لوركا « موهبته الشعرية ومقدرته على الخلق الجديد تضاهلان أمام إغراء التراث وجاذبيته - بل أخذ من هذه الأغاني جوهرها وأسرار روحها - هذا العالم الحسي المليء

إلى قسمين : « فثروهر هذا الكلام المطلق الذي لا يحسب انتباهه وزن ولا تحده قافية » وشعر وهو هذا الكلام الذي يترجم فيه قائله تلك الحدود »<sup>(٣)</sup> . وقد ظل هذا المقياس فيما يقول - وبطرس النظر عن إشارات ذكية قليلة تتحدث عن الشعور والوجدان... في التراث النقدي العالي... هو المقياس المحمد »<sup>(٤)</sup> . ولكن نضج اثره وتطوره قد ميأه لورثة كثير من ميادين الكلام المرزوق المنق - « فقد كان الرائي القديم لا يجد إلا أسلوب التعبير المسمى وهاء لروايته » وكان المسرحي القديم ياتزم التعبير المرزوق » وكان الفلكيون والطليعيون واللويزيون يحدون سكة التعبير المرزوق هي السكة السالكة المعترف بها » بينما يعبر الشعراء الأصلاء عن وجداناتهم وإحساساتهم في نفس القالب »<sup>(٥)</sup> . ولكن ذلك كله ما لبث أن تغير تحت تأثير هذا التطور الذي حققه الشعر - فوشت الرواية اثرية الملحة ونصبت « وتغيرت أشكالها » وصرفت بلاغة الشعر وانطلاقه ودفقه... طلباً للواقعية ومحاكاة للحياة » وأقبل اللغويون والمؤرخون والفلكيون وغيرهم على استعمال اللغة الثرية بإثارة « للغة على الإبداع » - مما جعل منه « بناء كبيراً متعدد الوجهات والمداخل » ملياً بالتحف والروائع . وهو يرى أن هذا التطور نفسه الذي حققه التراث في الميادين المختلفة قد مهد لأمرين مهمين : إعادة النظر في تعريفات القدماء للشعر بأنه « الكلام المرزوق المنق » - وظهور مصطلح جديد يحدد لونا ثالثاً من ألوان التعبير الأدبي - هو « النظم »<sup>(٦)</sup> .

وقد بدأت فيما يرى - تلك النظرة الجديدة إلى طبيعة الشعر بظهور التيار الرومانتيكي في أوروبا - الذي وضع الخيال إزاء العقل - والاضمالم والأصالة تجاه الصقل والتجويد - « ناظرا إلى الشعر بوصفه لونا ومن التعبير الذي يخترع على الممتلأ لا الحقيقة - والذي يثير المتعة لكل جزء من أجزائه كما يثيرها بالعمل الفني الكامل » - على نحو ما يقرر « كولودج » وتابعوه من الشعراء الرومانسيين !

وقد أقدى هذا التحديد الرومانسي لطبيعة الفن الشعري إلى تضيق دائرته بإعادة النظر في التراث الشعري القديم كله ما يفرج منه عن هذه الدائرة مما لا يثير المتعة من « الكلام المرزوق المنق » - وإدخاله إلى الدائرة الجديدة - دائرة « النظم » . ولذلك لم يكن غريباً أن يشك القرن التاسع عشر في شاعرية بوب - والكوميديا الإليفيه - وتراجيديات شكسبير ! ففي جميعا أعمال لا يتقصها « النظم » ولكنها تنفتر إلى القدرة على إثارة المتعة التي نراها في أجزاء العمل الفني الكامل .

وقد اتخذ صلاح عبد الصبور من هذه التفرقة التي يتيهها الرومانسيون بين الشعر والنثر وسيلة إلى تعريف الشعر والتفرقة بينه وبين « النظم » - بأنه « الخيال والضرورة المرزوقان » وأن النظم هو الصقل والعقل المرزوقان أيضا » - كما اتخذ منها وسيلة إلى إصدار أحكام تقويمية الجامع والتعريف الفردي - وكان مقياس النجاح عند الشعراء هو التوفيق في التعبير عن معطيات الحياة العادية - فبراعة التشبيه مثلا - هي مطابقتها للمشبه به - وبراعة الاستعارة هي قربها من الأنهاء ودونها من المألوف - ولطيفه ألقها على ذلك كله « عمود الشعر » ! وهو مصطلح - فيما يرى - استحدثه النقاد القدامى للهجوم على استعارة أبي تمام - من حيث تصوره الشعري لا من حيث وسائله إلى مثاته .

بالرؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المنتفض للأركان والظلال والروائح والملمس فتفتحنا شقيقا . والخزين في الوقت ذاته الحضور الموت في كا لحظة ... أخذ لوركا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هي صياغة إنسان معاصر متفقد ... ذلك كان طموحه . أن يمتق بالشعر امتزاجه بقلب الحياة ... كأنه يغسل العالم كله في كأس واحدة <sup>(٨)</sup> ! ولما في قصيدة « الزوجة الحاتنة » التي اختارها من ديوانه « أغنيات شجرية » ما يعكس كيف كان لوركا يستقطر عالم النجر وحكاياته : <sup>(٩)</sup>

وأخذتها نحو النهر  
معتقدا أنها عذراء .

ولكن تبين أن لها زوجا !  
كان ذلك ليلة القديس جيمس ،  
كانت أنوار الشارع نحو .  
وفراشات الليل توهج ،  
وفي حنيات الشارع الأخيرة  
لمست نهديا الناعين .  
وفتحتها في فجأة كأنها  
سبايل الخواص ..  
وكان حفيف ثوبها  
يرن في أذني ،  
كأنه قطعة من حورير  
تخزفها عشر خناجر ،  
والأشجار دون ضوء لضي  
على قمها ، غدت أطول !

لا زهرة المسك ولا الصلصة  
ها مثل هذه البشرة الرقيقة  
ولا مرايا الزجاج تشم  
عسل هذا الربيق  
في تلك الليلة

عدوت في أجمل الطرق  
صعدت على أجمل المهادي  
دون شكيمة أو ركاب

مبللة بالزمل والقبيلات أخذتها  
بعيدا عن النهر  
وهيول الموس تنصارع مع الهواء  
لقد تصرفت كما أنا  
كفجرى تماما

أعطيتها ملاء سلة من الكرز الأحمر  
ولم أرد لنفسى أن تقع في حبا  
لأن لها زوجا بينا قالت لي :  
إنها عذراء ، وأنا آخذها إلى النهر !

وفي هذا كله : أفكاره النظرية ، وأحكامه التطبيقية ، وحسه

التقدي في اختيار المآخذ التي يجلها ما يعيننا على تفسير تعريفه للشعر . وهو تعريف تستطيع الآن أن تعيد صياغته منخلين فيه ما تاتر هنا وهناك من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يمدون الحياة إلى الآثار المتهمة بضم ما تفرق منها . ويتخلص هذا التعريف ، إذا صح فهمنا لكتاباته . في أن « الشعر تأمل وتفسير وحوار يقيمها الشاعر بين ذاته وذوات الأشياء من حوله » غايته كشف الحقيقة وإثارة المتعة ، ووسائله الموسيقى والصورة واللغة والخيال الجامع .

### ( ٣ )

وقد دعاه هذا المفهوم لطبيعة الفن الشعري إلى أن يدير حوارا عن « ماهية الشعر » حول أصلين كبيرين هما : « عملية الإبداع » و« تشكيل القصيدة » . وهما أصلان تفرعت من كل منهما قضايا عديدة أخرى وقف عددا في كتاباته المختلفة وفتات يكل بعضها بعضا كما قلنا من قبل .

(١) وفيما يتصل به « عملية الإبداع » فبها قرعة امتزاج عنصرين ، أحدهما إنساني - هو وعي الإنسان بذاته وقدرته على مواجهة نفسه ، بأن يجعل من هذه النفس ذاتا وموضوعا في آن واحد . فيقسم ويلثم في لحظة واحدة . ليصبح آخر الأمر ناظرا ومنظورا إليه ومرآة . وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله بأوجهه العقلية والحسية والتجريبية ليس سوى تاريخ « هذا التأمل الإنساني في ذاته . وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة في المرآة ، فعني هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية . وقدر من العداوة والهيبة معا ، ولدة اكتشاف الحقيقة وألمه . فوعى الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات . الذي هو الخطوة الأولى في رحلة التقدم » <sup>(١٠)</sup> .

ومثل هذا النظر في الذات من شأنه أن يجعل « فبا يرى . إدراك الإنسان للحياة » من إدراك ساكن قاتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقي باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس الذي هو أكثر درجات الحوار صدقا وتزاهة وتوصلا ... <sup>(١١)</sup> .

ولا يعني النظر في الذات الانكباب على النفس . ولكن يعني أن تصبح الذات محورا أو بؤرة لصور الكون وأشياءه يمتحن الإنسان علاقته بها من خلال نظره في ذاته . وهكذا « يدير الإنسان نوعا من الحوار الثلاثي : بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها . وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يمدننا سقراط أنه من المستحيل أن تفرس في نفس الإنسان ، وأنه لا بد من إدراكها بالجدل الذي يبدأ بالفكرة ، أي الذات الناظرة . ثم بامتحن الفكرة أي بالمشكك أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعينة في ذلك بالحقائق المادية ، وهي الأشياء » <sup>(١٢)</sup> .

وحين ينتقل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار في القصيدة ومتابعة نموه يواجهنا بالتصير الثاني الذي يتكئ عليه في تفسير وعملية الإبداع : « وهو عنصر روحي يشتمل في التجربة الصوفية في درجات نموها المختلفة في نفس صاحبه . فبى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية ونوعا : من الحوار الثلاثي الذي يبدأ خاطرة يظن من لا يفهمها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر » على نحو ما نجد في محاولات القدماء

واحترام التأمل ، «القصيد» ليست مجموعة من المواهر أو الصور أو المعلومات ، لكنها بناء متداخيل الأجزاء منظم تنظيلا صارما ، وتلقائيا في نفس الوقت ، غليس للعقل «نصيب» العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الفريرة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور ، إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم !

ولا يتحقق الكمال الشكلي للقصيد فيها يرى بإحكام بنائها . فحسب ، ولكن يتوافر عنصرين آخرين :

الأول : ما يسميه بالذروة الشعرية ، وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نغده في الدراما ، وإن كانت تحتوي عنصرا دراميا ، ولكنها شيء آخر شيء ما اصطلاح الفقاد القداسي على تسميته «بيت القصيد» ووظفينا أن «تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجليتها وتوترها» . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في نهاية القصيدة ، كما تأتي في وسطها ، وقد تخفى في ظلال التفاصيل التي ترحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يهتاج إدراكها بسهولة ! وإلى هذا الاختلاف في مكان الذروة يعود الاختلاف في أبنية القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدي إليه من أبنية ، تتبرهن منها هذين المثالين :

قصيدة الشاعر السكندري اليوناني كالفيس «في انتظار البرابرة» من القصائد التي تأتي الذروة في نهايتها ، وتدور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة هي البرابرة وعدم مجيئهم :

فالناس قد تجتمعوا في الميدان ، وجلس الشيخ قد توقفت جلساته  
عن سن الشرائع ، والإمبراطور قد استيقظ مبكرا وجلس على أبواب  
المدينة الرئيسية في أبهى زينة ينتظروهم ، يصحبه القناصل والنبلاء الذين  
ارتدوا عباياتهم الحمراء ولبسوا أساورهم وارتكأوا على عصيهم ... ولكن  
البرابرة لم يجيئوا فضاها بذلك فرصة الخلاص :

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة

واكتسب وجوه الناس هذه الجماعة

ولماذا تلح الشوارع والميادين بهذه السرعة

يعود كل إنسان إلى بيته مقلدا بالفر.

لقد هبط النساء ، والبرابرة ما أتوا

وجاء قوم من الحدود يقولون :

إنه ليس ثمة برابرة !

والآن ماذا تصنع بدون البرابرة

فقد كانوا نوعا من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هي نهايتها ، فهي تشبه لحظة التنوير في أجرومية القصة القصيرة التقليدية ، وتدركنا بنهايات موهاسان المفاجئة لأفانصيصه . فالتفاصيل تتراحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجولو موقفا ما .... ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة ، ويكتسب

من اليونان والعرب لتضير ولادتها . ولكنها في الحقيقة «كائن صوف» متناه نحر ولادته الفنية في رحلة مضنية ذات مراحل ثلاث :

الأولى . أن ترد على الشاعر في هيئة «ولده» يستغرق القلب ويكون له فضل . ويكون ذلك «حين يرد إلى الذهن مظهر القصيد» . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألقاظ موسمية . لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها . وهذا الورد لا يتغير أوقاتا بينها على خلاف ما هو شأنه . وإنما يأتي صاحبه «بين الناس أو في الوحدة» في العمل أو في المضجع . لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه ! ويظل هذا الورد يلعب على حتى يتم الحمل بالقصيد وترغب الذات في عرض نفسها على مراتبها .

والثانية . مرحلة الفصل . وهي التي تلي مرحلة الورد وتنتج منه ، وتعرف في لغة الصوفية «بالتلونين والحكين» بمعنى الارتقاء من حال إلى حال . والانتقال من وصف إلى وصف ، والخروج من مرحلة إلى أخرى . فإذا وصل تمكن ! وبلغه التقدي يدفع الشاعر نفسه في طريق قلق ورحلة مضنية . محاربا الاهتمام إلى المنبع الذي خرج منه هذا الورد الأول . وبمقدار ما ينتج الشاعر في التقدم نحو هذا المنبع ، بمقدار ما يفصل عن ذاته «أو تفصل الذات عن نفسها لتيقها وتعيد عرضها على مراتبها» . أو فلقا إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور إليها (١٢) . وكما يتفق بعض الصوفية ، رغم اجتراحهم ، في الوصول إلى «التلونين والحكين» فإن بعض الشراء يتفقون أيضا ، رغم الشقة والجهد ، في السيطرة على القصيدة ، وهو إخفاق يعود في الحالتين إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك التقلبات بين قوة الورد وصاحبه في التصوف ، وبسيطرة القصيدة على صاحبا لضعف إحساسه وما يرد إليه من خاطر في الشعر .

وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الورد إليه . وقبل خوضه رحلة التلونين والحكين . وهي عودة تتحقق بعد أن تكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عاد إليها وعيها فستيقظ حاسة الشاعر التقديبة حين يعيد قراءة قصيدته ليتنس ما أخطأ من نفسه وما أصاب ، وهما «قد ثبتت ومحو» ويقدم ويؤخر ، ويغير لفظا بلفظ ويستبدل سطرا بسطر ، لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة ، الذي هو سرها الفني (١٣) !

وهذا التصور الذي يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التي تعيشها القصيدة في وجدان صاحبا ، والصلة الروحية الوثيقة التي يقيمها بين الفن والتصوف قد فرضا عليه أن يعيد النظر في معاني كثير من المصطلحات النقدية من ناحية ، ويراجع آراء النقاد في تفسير طليعية العلاقات التي تقوم بين عناصر القصيدة الفنية من ناحية أخرى - وفي عبارة أخرى أن يعيد دراسة «البناء التشكيلي» للقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قضاياها .

(٢) وقد نبع إدراكه لفكرة «التشكيل في القصيدة» من دربهته في تلوق فن التصوير ، وهي دربة أكسبته إياها رؤيته لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وتوسيته بين الكشف الفني والكشف الصوفي ، وإيمانه بآراء نيتشه في نشأة المأساة اليونانية . ومعزى ذلك أنه يرى «لتشكيل القصيدة» مزيجا من التنظيم الصارم والتلقائية المطلقة ، وتبجيد النشوة

دلالته بمعناها . وهنا قد يعود القارئ مرة ثانية على ضوء الذروة الأولى . لكني بعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى (١١) .

ومن القصائد التي تأل الذروة في وسطها بحيث يصبح أول القصيدة ونهايتها جناحين لهذا القلب . قصيدة كفافيس أيضا ، تذكر أنها الجسد :

أيتها الجسد تذكر . لا الذين وهبهم الحب لحسب  
ولا المضاجع التي استرغيت فيها . لحسب  
بل تذكر أيضا الرغبات التي أوردتك  
والتي رفضت لأجلك في العيون  
وارتمشت في نورات الصوت  
ولم تستحل إلى لاشئ إلا حين عاقتها الفرصة  
لإدام كل شيء . لقد أصبح الآن ماضيا  
لقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة  
وكانك قد أعطيت نفسك هذه الرغبات  
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات  
تلمح في العيون حين تراها  
وكيف كانت ترتمش في نورات الصوت  
تذكر ..... تذكر !

وذروة القصيدة في قوله : «لإدام كل شيء» قد أصبح ماضيا .  
لقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة !

والعنصر الثاني الذي يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكل للقصيدة . هو التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى . وهو يرى أن لكل قصيدة توازنها الخاص بها ومنطقها الذي لا يتكرر أبدا ! ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة . فقد يقوم على احتفال القصيدة بالصور . كما يقوم على خلوها منها . حين يعتمد الشاعر على التقرير . فلما لاشك فيه أن قصيدة مثل «قوبلاي خان» لكرولدج يقوم توازنها على الصور التي تخلو منها قصيدة كفافيس وفي انتظار البرابرة .... بحيث أن «قوبلاي خان» لو تكشفنا قليلا لقدت تازنها :

في زانادو . قرر قبلاي خان

أن يني قبة مهية للذة

حيث يمرى «آلف» النهر للقدس

خلال كهوف لا يمكن للإنس أن يعرف كتبها

إلى أن يصب في بحر لا تظلم عليه الشمس

.....

وكانت هنالك حدائق متألقة بالمداول المصرجة

حيث كانت تزهركم من أشجار البخور

وتوجد غابات قديمة قلم التلال

نظم بقها خضراء مشمسة .

ولكن آه . تلك الحفرة الرومانتيكية المنحدرة ،

إلى أسفل التل الأخضر عبر غطاء أشجار السرو

مكان وحشى . مقدس . مسجور .

كأنفس ما يكون مكان . يرتاده تحت أثر صاحب .

شبح امرأة تروح من أجل الحى حبيبها ، ومن هذه الحوة .

جلية لا ينقطع اضطرابها

وكان هذه الأرض تنفخ في ثغرات سريعة .

انجس ينبوع هائل في التو .

وبين اندفاعاته السرعة المتقطعة .

كانت تتوالى شظايا الصخور مثل كرات البرد المتخيلة !

وعلى هذا النحو يتجسد توازن القصيدة في بناء هذه السلسلة المترابكة من الصور الطبيعية التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه الماطنية ومواقفه الخاصة ، أو على حد تعبير الناقد . التي يتم عن طريقها هذا الحوار الثلاثي الذي يقوم بين ذات الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظور إليها على مرآة الطبيعة من حوله ! ولولا خشية الإطالة لقلنا القصيدة مأكملها لستن طيبة هذه التوارن في صورته المتكاملة . ومسرح هذه الحوار وعصفه ودلالاته حين تتخرج عناصره وأطرافه المختلفة بظواهر الطبيعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا !

(٣) وقد خطا صلاح عبد الصبور في طريق بناء هذه النظرية النقدية خطوة أبعد . فأتخذ من هذا التصور الذي يقدمه لبناء القصيدة التشكيلي مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل بها من قضايا نقدية من ناحية . ومراجعة آراء النقاد فيها من ناحية أخرى . فوفقت عند التجربة ، والذاتية والموضوعية ، والذاتية والشعر والفكر ، والصور ، والموسيقى ، والشعر والمراثي وغيرها من العناصر والقضايا الأساسية في تأليف البناء الفني للشعر .

وينطلق الناقد في تحديده لمفهوم التجربة ورصد دورها في القصيدة مما يسميه **اليوت** بمعاملة الفنان وخوفه من اضمحلال قواه الإبداعية . «فكثيرا ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر ، يحس نفسه خلالها عاجزا عن الإبداع ، حتى ليصبح كل شيء في نظره صامتا هائلا ، وحتى لتصبح أدواته الفنية ، من نغم أو ريشة أو قلم ، جافيا كسولا . كأن لم يكن بيننا وبينه ألفة وطول صعبة» (١٧) .

ومرد ذلك إلى أن حياة الفنان فيها يرى . تمر بمرحلتين متباينتين : الأولى . ما يسميها **«مرحلة الخصوبة الإبداعية»** . ويقصد بها تلك الفترة التي تنسم بقوة الشباب الأولى ، وهي التي يظل فيها قادرا على الإبداع الشعري ، حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى المرحلة الثانية ، مرحلة الحوف والقلق من عدم القدرة على مواصلة الإبداع الفني ؛ فيضطر ، لكي يظل شاعرا إلى . «أن يبدل لونا من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار في مواصلة العطاء ، ففي هذه السن أو سنها تجف المصادر الذاتية أو توشك على الجفاف ، وتغيب النار الإلهية الأولى التي أنصبت الإنسان لكي يجعله شاعرا ، ويحتاج إلى نار هادئة جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب متجنا وخصبا في مستقبل أيامه» (١٧) .

اللذات ولتو اقتران بين الحياة وتصورها واختصارها .<sup>(١٨)</sup> ومن هذا المطلق نفسه . يجب طموح العقاد في بعض أشعاره . أن يكون شاعرا فيلسوفا . «فل تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقا كذلك الآفاق التي فتحت له رؤيته الحسية . إذ ظل يصير عنها مقيدا تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية الثائرة . وتارة أخرى باعتساف النظرة وتصلحها ...»<sup>(١٩)</sup> والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة

أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلامها له طريقه وغايته !<sup>(٢٠)</sup>

والذاتية والموضوعية ، فها يرى ، صورة أخرى للمجدول التقديسي المسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية . وهذه القضية على زيفها قد غرقت نفسها على الحركة النقدية الحديثة في مصر والعالم العربي فترة غير قصيرة . الواقع يمرر عن نفسه وعن الحياة : فهو شاعر ذاتي إذا جازع إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعي إذا همر عن الحياة . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعا من التناقض والتضاد بين **العقل والحي** ، وبين **المادة والروح** ، وبين **الإنسان والكون** . وهي تناقضات لا وجود لها إلا في الذهن المجرد ، فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل أو يبدأ الحس ، ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح<sup>(٢١)</sup> . والإنسان ، الذي يعادل الذاتية ، والكون بما فيه من ظواهر وكائنات ، الذي يعادل الموضوعية ، «موجودان متلازمان ، فليس الكون إلا صوره في ذهن الإنسان متشكلة في اللغة الإنسانية ! ومعنى ذلك أن الفن ، وهو حصيلة هذا الوجود المتلازم ، ليس تعبيرا لحسب ، ولكنه تفسير أيضا . وفي عبارة أخرى إن الفن خلق حياة أخرى أكثر صدقا وجمالا **مخلفها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية** . ومن ثم فإنه إذا «كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان . وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع أن يكتب بالصرخات الذاتية المستمتالية ، بل لابد له من صور موضوعية خلق عالمه ونجسيه وبث الحياة فيه » .

وينطلق الناقد في دراسة المشكلة اللغوية في الشعر الحديث من أساسين :

**الأول** ، أن اللغات الفنية هي اللغات التي نجد فيها رموزا لكل المبركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، وهي رموز يجب أن تكون حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية ، لا رموزا ميتة ومدفونة في صفحات المعاجم القديمة .

**والثاني** ، أن اللغة لا تعرف الترادف ، فليس هناك لفظة معادلة للدلالة لفظة أخرى تعادلا تاما . فغالب ، مثلا ، ليس هو الشفت ، أو الشق ، بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالاتها الخاصة بها ، التي تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى . «وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ ، أو أكثر بلاغة» بل هناك لفظ أكثر صدقا وأوضح دلالة من سواه ، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال .<sup>(٢٢)</sup>

وقياسا على الأساس الأول فإن اللغة العربية تعد لغة غنية وفيرة في آن واحد : فهي في صورتها التقليدية كما حفظتها المعاجم والنصوص

ومغزى ذلك أن الإبداع الفني وليد تجربتين متبايزتين ، كل واحدة منها زهن بمرحلة بينهما من حياة الفنان .

**الأولى** : تجربة ذاتية تابعة «من النظر الداخلي» ، وهو ما يعرف بلغة النقد النفسي بـ «الاستبطان الذاتي» . **والثانية** : تجربة عقلية تتبع من «النظر الخارجي» ، وتطو على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة - ذلك أن مدلول «التجربة» يعني التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع إلى معنى «كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعانية التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهي بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع علما من الذات ، وإن كان مجال عملها هو هذه الذات»<sup>(٢٣)</sup> كما يتسع مدلول «الحديث» ليشمل الأحداث المادية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التي تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومتنتجة .

وقد حمله تصنيف التجربة إلى ذاتية (وجدانية) وعقلية ، إلى معاودة النظر في هاتين القضيتين : **الشعر والفكر** ، **الذاتية والموضوعية** بوصفهما قضيتين متكاملتين .

وينطلق في تحديد العلاقة بين **الشعر والفكر** من ملاحظة المفارقة الواضحة بين موقف القدماء والمحدثين من هذه العلاقة ، فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارضا حاسما بين الفكر والشعر حتى «لوشك معظمهم أن يخرج المرعى العظيم من دائرة الشعر ليله للفكر ، وحتى يقول أحدهم «إن المتنبي وأبناهم حكيمان ، والشاعر البصري» ! أما المحدثون فقد كان لديهم كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال **جوته** ، و**هيجل** ، و**نيشه** ، بينهم ، سببا في اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر تبقى أن تُبسّط أفكارها في بسطا نظريا مجردا ، يرفع مكانة الشاعر الفئالي إلى مكانة الشاعر الفيلسوف .

ويرى الناقد ، على العكس ، أن «علاقة الشاعر بالفكر لا تتبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية ، بل من اغناذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، بحيث يمثل هذا الموقف بشكل عضوي فيا يكتبه » . وهو يستند في تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش وينفعل ، إنما يفكر أيضا . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتفكير تنصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد «بنية بشرية» تختلف من شاعر إلى آخر . وهو أي الإنسان حين يعود إلى النظر في هذه الذات ليرى من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكار الشاعر في نفسه «إلى رؤى وصور» ، كما يمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلة وزاهية - ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر ، ينطلق الناقد في موقفه من إظهار شعر الموت في التراث الجاهلي خاصة على ما عاده من أشعار الموت في نتاج العصور الإسلامية الأخرى «فهو شعر أميل لنفس حساسة عميقاها الخاص» ، فطرة ، مثلا ، حين يمدننا عن الموت حديثا مريرا يبلع على إبراز أن ما نجشاه منه ليس «سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، فلا يد تستطيع أن تبصر عود غائبة ، أو تمتد إلى كاس» ، ولا الرجل تستطيع أن تحتل صورة الخواص أو تتنقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين

خالية من صخب النهار . حين يأوى إلى غرفته في المساء وحيدا . تفقوده اليرحدة إلى مواجهة هذه النفس التي كانت ضجة البهار النافهة تبعه على اقرب منها . ومن هذه النفاضة والبساطة نبت صور القصيدة ومعانيها والألفاظ .

ولم تشغل قضية من قضايا الشعر صلاح عبد الصبور كما شغلته قضية التراث العربي القديم . وصلته بالشعر العربي الحديث . فقد غزت جميع دراساته وأحاديته وكتبه وكأنها كانت لديه همما يريد أن يصل فيه إلى حل يرضى ويرى !

وقد انطلق في دراسة هذه القضية من ملاحظة المفارقة الفنية الواضحة بين مستويات التطور في أجناس الأدب العربي الحديث . إذ يرى أن هذا الأدب قد حقق تطورا عظيما في المسرحية والقصص جعل منها جنسين يرقيان . من الناحية الفنية . إلى مستوى أمثلتها في الآداب العالمية . « بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتحضر . بينما لا يصلح معظم شعرنا إلا لارتقاء المنابر » ولو وضع على الورق لمات موتا رهيبا ! (٣٣) وهو يعلل تطور هذين الفنون بأنه لا تراث لهما . ولذلك استطاع أن يتحرر حركة محدمة . على عكس الشعر الذي ينحدر من تراث تمتد في الماضي !

وهو يرى أن اتصال الشعر العربي القديم بالحديث في عصوره المختلفة كان اتصالا من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة صيغة فنية ثابتة . هي صيغة الشعر الجاهل التي أدخلت تنقل من جبل إلى جبل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحال على قيد فني يروى في أغلاليه شعراء العربية في كل العصور . ومعنى ذلك أن تختلف الشعر العربي الحديث يعود إلى صلتها الوثيقة بتراثه القديم . ومن ثم فإن ثيمته الظروف لتطوره لا تتأتى في رأيه . إلا بإعادة النظر في طبيعة هذه الصلة . وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية حديثة تنهضي في صياغتها بتجارب الأمم الأخرى التي اتصل فيها القديم بالحديث اتصالا مشرا من ناحية . وتفتح أمامه طريق الاتصال بالآداب الأجنبية للإفادة من تجارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى .

ولما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر في التراث . فهو يقيمه على ثلاثة أسس :

**الأول : الانتخايب .** ذلك أن الدعوة في هذه الأيام « تشجع إلى بث التراث العربي القديم من جديد . ويتحدث عنها بعض الناس في توسع وإفراط . وهم يظنون أن كل ورقة قديمة هي تراث . وكل صفحة صفراء أو مخطوطة ينبغي أن تعاد طباعتها على الورق الأبيض . الصقيل . وهم ينسون أن القدماء أنفسهم كان فيهم الصالح والطالح . والمأزول والوهوب والماعول من الموهبة . مثل أهل عصرنا سواء بسواء .

فكتب الأدب تحفل بأسماء الشعراء الذين يتجاوزون بضعة الألوف عدا . ولكن كم منهم هو الوهوب الذي ثبت لامتحان زمانه . ثم هو جدير بعد ذلك بأن يثبت لامتحان زماننا . ثم يستطيع أن يثبت لامتحان الأزمان القائمة ! وقل في كتب اللغة والأدب والتاريخ والمواد ما نقول في دواوين الشعراء » (٣٤) ولذلك ضلينا قبل التفكير في إحيائه أن نطرح

شعرية . لعة نثرية بالألفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء .... ولكن هذه الألفاظ على كثرتها قد فقدت دلالاتها لعدم قدرتها على الشيع والاستعمال بعد أن قلت الحاجة إليها بسبب التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي بعد اندثار حضارته في عصور التخلف من ناحية . وموقفت اللغة العربية المحافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة التي تمسك . لكثرتها وتداولها . طبيعة الحياة الجديدة في صدق وعمق ووضوح من ناحية أخرى ! وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر في صورة أخرى . « هي تنفخها عن استعمال أي لفظ حرى استعماله في الحياة العادية رغم غريبته الصحيحة . إثارها للزربة على الصدق » . واعتادها على الزادف . وعزوفها عن ألفاظ الحضارة الحديثة !

وإصلاح هذه اللغة الشعرية . فما يرى صلاح عبد الصبور . لا يتحقق إلا بالشعر من « اللغة القاموسية » إلى لغة حضارية تستوعب الفكر الحديث . وتبر عن طبيعة الحياة الجديدة تعبيرا صحيحا وصادقا . على أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عودة لا تخافه ولكن نترك غناه الفائق وتنوعه اللغوي . ثم الإقدام على الألفاظ الحديثة . وإدخالها في سياق اللغة الشعرية . في إطار ما يسميه « بالجسارة اللغوية » التي تميز لغة « البوت » في قصائده عامة . و « الأرض الخراب » خاصة - وهي جسارة تمثل في رفض « القاموس الخاص » للشعر . وإثارة لغة الحياة العامة فيه على ما عداها من الألفاظ المتضدة المتقاة .

وقد اقترنت هذه الجسارة اللغوية في ديوانه « الناس في بلادي » بجسارة أخرى في المعاني والصور . على نحو ما نجد في قصائده : شقيق زهران . وأبي . والناس في بلادي . وذكريات . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته « الحزن » من أكثر القصائد تشخيصا لهذه « الجسارة » اللغوية والمعنوية في مثل قوله :

يا صاحبي . إني حزين .

طلع الصباح . فما ابصمت . ولم ير وجهي الصباح !

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المباح .

وعسفت في ماء القنطرة حيز أبياس الكفاف .

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش .

فشربت شايا في الطريق .

ورقت نعل .

ولعبت بالزرد الموزع بين كفي والصلب .

قل ساعة أو ساعتين .

قل عشرة أو عشرين !

.....

و غاية الشاعر في هذه القصيدة أن يجسد أحزان إنسان بسيط عن طريق المفارقة التي يقيمه بين صورتين متقابلتين من صور الحياة التي يعيشها : الأول - حياة نافلة بسيطة تتمثل في انطلاقته في الصباح وراء ثبات العيش . وإفناقه يومه في ممارسة مسخف الحياة . من شرب الشاي . ورتق النعل . واللعب بالزرد ..... والأخرى - حياة ساكنة



الإنسان يجب أن نوحاها إذن . هـ . « موقفنا من تاريخنا وإبائنا من ناحية . وموقفنا من العالم للتقدم من ناحية أخرى . فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن . كما مقالين بأن تعدد بوضوح جرى وجهه موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية . وموقفنا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى » .<sup>(٣٧)</sup> ولكي يكون العرب الجدد أدب جديد وفن عظيم يحلّه ويحلّهم . ينبغي أن نخل هذه المعادلة الصعبة حالا موقفاً . وهو ما لا يمكن في رأيه أن يستحق إلا بالزوجة الواحدة بين القديم والجديد مزوجة خصبة . سندها . لها يتصل بالشاعر . سيطرة كاملة على اللغة . ووعي عميق بالتراث . وإحساس حاد بالنفس والمصر . وإدراك واسع لتباينات الفكر العالمي ..... وأن يكون فوق هذا كله شاعرا موهوبا ومعلما !

وفي اختصار « إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنها تراث تمتد يستفيد لاهظه من سابقه . ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخيرة الفنية التي سبقته . وتظلّه كله روح المسؤولية عن البشر والكون . ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة في التضمين من ذاتي أو بودلير . أما أولئك الذين مازالوا يصيدون عن نظرية السرقات الشعرية ويؤمنون الأدب والفن زينة وبرياء وشيا وسلي مستمارة . فهم لا يدركون شيئا من جوهر الفن .... وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي . ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ! وكل فنان لا يعرف أباهم الفنانين ... لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني . وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مشوّل في هذا الكون » .<sup>(٣٨)</sup>

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور . كما رأينا . قد أفاض في الحديث عن عناصر البناء الشعري . فإنه لم يفرّد في كتبه أو مقالاته مكانا للحديث عن الصورة أو الموسيقى . وكل ما لدينا من كتاباته عنها إشارات عامة وعارضة . جاءت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يجعل منها نصوصا قادرة بذاتها على توضيح مفهومه للذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه ينبغي أن تعتمد على أشعاره . سواء منها قصائده الغنائية أو مسرحياته الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا نظن أننا قادرون الآن عليه . فضلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يفيقه ولا يتسع له . ولكننا سنحاول . على الرغم من تلك الصعوبة . أن نستخلص من هذا القليل وصفا عاما للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمها . أو قريبا منه . مستعينين بلوغ هذه الغاية ببعض النصوص الشعرية التي تشكل ظواهر فنية واضحة في تراثه الشعري .

ولعلنا واجدون في هذين النصين اللذين يحدد فيها وظيفة الفن عامة والشعر خاصة . ما يشي بفهمه للصورة الشعرية ودورها في نقل رؤى الشعراء وتشخيص مواقفهم من خلال ظواهر الحياة والطبيعة . فيقول :<sup>(٣٩)</sup>

« ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تفسير أيضا . وقد ذهب ناهد شير هو بنديو كروتش إلى إنكار أن يكون في الحياة والطبيعة أي جمال . فالطبيعة بلاذمة ما لم ينطق الفن بلسانها .

فيه لتتخبر منه تخبرا ما يصلح للنشر . وما يقلد على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة . بل أن يتخبر منه كل منتف من يروقه ويوافق ذوقه . فيكون لكل تراثه الخاص به !

**والثاني : إعادة التفسير .** وهو ما يسميه بالقراءة الجديدة . وقد خصص هذه المحاولة كتابا وقت فيه عند مختارات من الشعر القديم . أعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة . فجلا عنها صيدا المصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها فيما يرى . أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث وتحدد جدواها للحياة القادمة التي نريد أن نصنعها .... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث مينا على صلالة جنودنا في الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر »<sup>(٤٠)</sup>

**والأساس الثالث :** هو ما يسميه بالتجاوز . ويقصده به أن للتراث ليس تركة جامدة . ولا أعلا مقدسة . ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرقي أوسع وأرحب من الآفاق التي حققها التراث القديم .

وفي اختصار أن تتم عودة الفنان إلى تراثه « عودة متبصرة متفككة . وأن يلتقي هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة . ويدعجا معا . ويتم باندماجها مزوجة دوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر . كما خرجت حياتنا المعاصرة . في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا . وبين حضارة العلم المعاصر ... »<sup>(٤١)</sup> وبذلك لا نقضي معرفتنا بالتراث إلى مجرد المعارضة الساذجة لروائعه على نحو ما فعل شوقي في معارضته لقصائد القدماء . وإنما نقضي إلى تجاوزه . « والتجاوز لا يتيسر إلا بعد للمعرفة الصادقة . وبعد اختيار الآباء والأجداد الشرعيين »<sup>(٤٢)</sup> من التراث العربي القديم والأوروبي المعاصر !

وينطلق صلاح عبد الصبور في دعوته للشعراء أن يختاروا آباؤهم وأجدادهم الشرعيين من التراثين العربي القديم والأوروبي المعاصر من وحيه العميق بهاتين الحقيقتين :

« أننا أمة نحمل تاريخا على ظهرها . وقد يصبح ذلك التاريخ عثا قليلا . لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وانقضى . ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن . بعد أن أصبح خارجه . إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتوبين من شأنه . وبين إكبار الوالدين وتآلبها وتقليدها .... وبين الخرد عليها ووضع أعينها تحت مجهر الفحص الجراح ..... يسقط كثير من المواليد الأحداث »<sup>(٤٣)</sup>

كما أننا « أمة تعيش في عالم جديد وحضارة جديدة . قد سبقنا إلى بنائها أمة أخرى . أسهمت وتفوقت . واستمرت ملكاتها . واستقامت وجداناتها . وشجعت عقولها . وكان من سوء حظها وحظنا معا أن تقدمها التكنولوجيا قد دعم اقتصادها . بينا هدم قصور وسائلنا التكنولوجية اقتصادنا . فسحت إلينا زاحفة مستمرة . ووقفت سيوفنا عاجزة كليلية أمام بنادقها .... فبدى ضحمتا إزاء قوتها . هـ . فالمشكلات

والنوع الثاني من هذه الصور الغالبة . هي الصور الذهنية التي تربط بين أطراف متناقضة ربطاً لا يحدث في واقع الحياة الحقيقي . وهم تشبه من هذه الناحية صور السرياليين تلك التي تتراسل فيها الحواس والمذركات فتتبادل الأشياء المختلفة صفات بعضها البعض . ومن الفصائد التي تكثر فيها هذه الصور . قصيدته المشهورة « أحلام الفارس القديم » . وهالك في دواوينه . غير هذين النوعين الغالبين من الصور . صور متنوعة تنتمي إلى مذهب فنية مختلفة : رومانسية وواقعية وكلاسيكية ..... فقد كان صلاح عبد الصبور مولعاً في بناء أشعاره بهذه الخصيعة المركبة من مذاهب مختلفة !

وما كتبه عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة . ومن ثم فسوف نكتفي بتسجيله هنا دون التعليق عليه بشيء . فلهذه لم يكن حاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثاً مفصلاً بعد أن استقرت أصول هذه الموسيقى وأصبحت . مثل موسيقى الشعر القديم . تراثاً ملزماً لشعراء الجديدين لا يكاد يختلف حول جدواه واحد منهم . فيقول :<sup>(٢١)</sup>

« ... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن قلة من القصائد قد كتبت موحدة القافية . فقد كثرت الثنائيات والرباعيات والخماسيات كآلة تستدعي النظر والملاحظة . وهي تكثر كلما زادت أصالة الشاعر . وتقدم به زمانه . وزاد اهتمامه بالتعبير عن نفسه . وذلك لأن إتياء القصيدة الموحدة القافية لم يستطع استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة . فتعطم الإتياء لتشكله . ولذلك فإن الشكل الحديث ليس تخففاً ولا إشاراً للسهولة . فهو قد اطرع عن كامله كثيراً من القيم الجميلة في شعرنا العربي . كمواسيقته الحكمة . وقافيته الصادحة . ليحل محلها لونا أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكاً . لقد نحل عن موسيقى الرثاء ليحل محلها موسيقى الحارموني والتوزيع . وقد أثر البعد عن الدرب والطروق ليحفظ درباً جديداً ... »

(٤) ولم يتحدث صلاح عبد الصبور في كتاباته حديثاً مباشراً عن « وظيفة الشعر » . ولكنه . مع ذلك لم يكتف عن تأكيد هذه الوظيفة وبيان أهميتها في إشارات إن بدت عفوية وسريعة وغير مفصلة . فإنها دالة ومفيدة في الوقت نفسه . فقد ذكر هذه الوظيفة في تعريفه للشعر ووصفه لعملية الإبداع . وتحليله لبناات القصيدة التشكيلي وما يتصل به من عناصر فنية ولغوية . ومعنى ذلك أن مفهوم هذه الوظيفة قد نبع من مفهومه لطبيعة هذه القضايا المتنوعة التي وقف عندها في حديثه عن بناء القصيدة ووصفه لعناصرها . ولما كان الناقد يزاوج في دراسة هذه الموضوعات بين معارفه النظرية ونتائج الشعرى والمسرحة . متخذاً من تجاربه الذاتية والفنية شواهد يؤيد بها آراءه . فإن هذا المفهوم الذي يذهب إليه في تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط المعارف النظرية وخيوط التجارب العملية الخاصة تشابكاً واضحاً جعل من مفهومه لهذه الوظيفة خليطاً متمزج فيه تجاربه بتجاربه غيره من الرومانسيين والكلاسيكيين والسرياليين والرمزيين والماركسيين والفلاسفة ..... امتزاجاً يفقد فيه كل عنصر منها خصائصه المميزة

وهي خرساء لما لم يتحدث عنها المان . والذي يتحدثون عندئذ عن تحرير الأنهار وحيفت الأشجار وانسجاء الألوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة . ولكنهم يتحدثون من خلال صورة شعراً شاعر بقلمه أو مصور بريشته . إذ إن الجمال العضوي وهم واحد . أما الجمال الفني فهو الحقيقة المحققة . إن الطبيعة لا حياة لها . بل هي بالتعبير الفلسفي « لامبالية » . والفن هو الذي يعطيه الحياة والقصد . فهي تظل « شيئاً » حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى « صورة » وتجربا مع كروثشة نستطيع أن نقول إن النفس الإنسانية في إحساساتها المختلفة لا تكن لتدرك نفسها لولا الفن ...

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجالا ..... .

ويقول مفسراً طبيعة الصدق الفني في الشعر ومدى اختلافه عن « صدق الواقعي » :<sup>(٢٢)</sup>

« إن الشاعر تستدعي الصورة وتدفعه إلى إنعامها . وعندئذ تنكس وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلتُ الحبيبة تلهو في ساحة الحياة بين أشلال الحب طيلة نهارها كأنها الشمس الزاهية . فاستدعي ذلك أن يكون لها مغرب فأوى إليه . وسيتخذ اختلطت الأمنية بالفن . وجعلتها تغرب بعدد أننى أحسوتها القاتى . مع أنى علم الله لم أفقه إلا فى الحيات ! ..... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم متجنبين على الصدق الواقعي لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذى له منطقته الخاص » .

ونستطيع حين نضم هذه النصوص بعضها إلى بعض . أن نستخلص منها مفهوماً خاصاً للصورة يتلخص في أنها . أولاً . وسيلة لا غاية . يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات الخفية بين الأشياء والفكر . وبين الروحية والمادية . والحقيقة والخيال . وأن الصورة . ثانياً . تتوالد . أو قل تتخلق . من المقابلة التي يقيمها الشاعر بين أمرين متباينين يقرب بينهما تقريباً تلقائياً .

ويراجعنا في شعر صلاح عبد الصبور نوعان غالبان من الصور . الأول صور عادية . من هذا النوع الذى تصادفه كل يوم في الحياة الواقعية . وهي صور تحولت لشيوها وكثرة اعتيادها عليها . إلى صور مبتذلة لم تكن تحس بوجودها . أو شعر بأنها في نقوس . إلا حين نطعمها الشاعر في قصائده . وقد أشرنا إلى شيء منها في حديثنا عن مفهومه للغة الشعر . ومثلنا لها بقصيدة مشهورة هي « الحزن » من ديوان حافل بهذا النوع من القصائد التي تتسم بالجدارة اللغوية والتصويرية التي تأثر فيها « الموت » في الأرض الحزب وغيرها من قصائده ذات النغم لواقعي للمسرف في التقاط تقاضات الحياة . وصياغتها شعراً

مرتبة لكن . وقد يعفون منها مربيا في الظن إلى تفانسه . . ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل الأفعال والحدود . وأن خطابهم يتجه إلى القلوب . وقد يكون أثرهم أكثر عمقا إذ إن التعلم والنصح المخرج مقيتان إلى النفس . كما أن التعبير بالصورة أعزّ أثرًا من التعبير باللفظة المجردة . وكثيرا ما أدرك الأديباء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء . ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر . . .

وقد صدر صلاح عبد الصبور ، كما قلنا ، في مراحل حياته المختلفة عن فلسفات متغيرة : فقد بدأ حياته الفنية والفكرية ورومانسيا ميتافيزيقيا ، ثم تحول إلى الفلسفة المادية ، وعاد أخيرا إلى إطار الزعة الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت وهكذا تعددت معبوداته : الله والذات . والجميع والإنسان ! وكان لذلك أثره الذي يمثّل في توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيسه الوجدانية وآدائه ومواقفه الاجتماعية والسياسية من الحياة من حوله . مما جعل من الشعر وعاء للوجدان وقضايا الجموع والإنسان . على نحو ما نجد في دواوينه ومسرحياته التي كتبها في فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولا تحتاج . فما أعتمد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكني أحتاج إلى إثبات هذا النص الذي يعكس هذه الوظيفة العملية (أو الفنية) للشعر كما كان يراها صلاح عبد الصبور . فيقول : (٣١)

«مازلت أرى في الحياة خيرا وشرًا . فالخير هو ما أعطى الحياة معنى في أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء . والشعر هو ما جاز على عناصر تشكيل الحياة وثقائها . ولذلك فإن أعظم الفضائل عندى . هي : الصدق . والحرية والعدالة . وأنسب الرذائل عندى . هي : الكذب . والطغيان . والظلم ذلك لأنى أعتمد أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل العالم ونقيته . وإن غيابها معناه ببساطة انبعاث العالم ! ... ..

وقى تصديقك الظل والصليب . كان هي أن أحدثت عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يخفقوا ذواتهم ويثبثون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت ..... كنت أحدثت عن المجتمع النافذ وأريد أن أشير إلى علة ثقافته .....

وصدق الإنسان مع نفسه هو الذي يعضمه من الثقافة والسطحية ..... وقد حاجني كلاب الإنسان مع نفسه كما لم تنجح رذيلة قط .....

أما القضية الثانية . فهي الحرية . وأظن أن مسرحيتي «أمساء الحلاج» . وقصائدي : هجوم النار . وشرق زهران . وموقع أبدا . وسأقتلك في «ديوان الناس في بلادى» . والحرية والموت . وثلاث صور من غرة . في ديوان «أقول لكم» . وقصائد لوكا . وأحلام الفارس القديم ..... كانت كلها تمجيدا لهذه القيمة على المستويات المختلفة .

والقيمة الثالثة . هي العدالة . وهي قيمة فردية كما أنها

حيا . ويحفظ بها حيا حر<sup>١</sup> .  
وهو يرى للشعر وظيفتين متابرتين . الأولى . وظيفة حيالية وعنية . والثانية . وظيفة عملية أو نغمية . وقد نعت هاتان الوظيفتان من تعريبه لنفس عامة والشعر خاصة بأنه لون من التعبير الذي يثير المتعة ويثير علاقة الإنسان بالبيئة . . أو على حد تعبيره . «إن الفن ليس تعبيرا فحسب ولكنه تفسير أيضا» (٣٢)

وقد وصف صلاح عبد الصبور هذه الوظيفة الحيالية والفنية للشعر التي نعت من «تعبير» الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفا دقيقا ودالا في مثل قوله (٣٣)

«إن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الحيالي والوجداني من الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة . فبدون الشعر . قصائد الحب والزلزل . لم تكن لتستطيع أن ترتفع بالجنس إلى أفق الحب . ونكتشف أروانا مختلفة من هذه التجربة . ونرى مناطقها الظلمة والصحو والمتعة . ونحس بها ككائنات بشرية لها ميلادها ونموها وموتها . وبدون الشعر . قصائد الطبيعة . لم تكن لتستطيع أن تبت الحياة في المادة الحامدة . وفي الألوان البكاه . وفي الكتل المزركمة . محارمة الورد ولولا عيون الشعراء . وما صفاء النسيم وروقه . وغليان البحر وهدير موجبه !

وقوله . (٣٤)

«لقد خرج الشعر من دائرة الأفعال النافعة نفعيا مباشرا إلى دائرة الأفعال التي يتغلغل نفعها متخفيا في النفس الشريفة ونفخ الشعر لمنهوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق تلقيا فرديا . لأن لكل منا قدرته على رؤية الحال ..... ولكل منا أيضا زاوية رؤيته الخاصة . فما نبتعك من الشعر قد لا ينفع غيرك .....»

وقوله واصفا قدرة الشاعر على اكتشاف الحيا : (٣٥)

«والشاعر العظيم مكشفت عظيم في عالم الجبال والوجدان . لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة . ليست نظرتة وليدة المنطق أو العلم . ولكنها وليدة الحدس . وليست أدواته هي التحليل والذكيب . بل هي الحيا المصيب .»

أما آراؤه في وظيفة الشعر العملية (أو الفنية) . فقد نعت . في كتاباته . من الصلة الوثيقة التي أربأها فيهما بين الشعر والفكر . وهي صلة ترجع إلى الموقف السلوكي الذي يتخذه الشاعر من قضايا الحياة من حوله . كما نعت . في أشعاره من الانجذابات الثقافية المتغيرة التي كان يدين بها في هذه المرحلة أو تلك . من حياته الفنية . وقد صور هو نفسه ذلك تصويرا جيدا في قوله واصفا «شهرة الشعراء» وغيرهم إلى إصلاح العالم من حولهم : (٣٦)

«إن شهرة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر . لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن ينجده عنه نفسه . بل ينجده في أن يرى وسيلة للإصلاح . ويحمل دأبه أن يبشر بها . وقد يحمل الفلاسفة والأديباء رؤية

الشعر. وقد حرصت في بناء هذه النظرية على ألا أدخل نفسي في شيء منها. مكتفياً بإثبات عناصرها المختلفة كما جاءت في لغته هو. التي أكثرت من الاقتباس منها؛ تحزناً من الخطأ ونجاةً من التزبد!

وقد كنت أود أن أستكمل عرض جوانب هذا الفكر النقدي الأخرى. بالوقوف عند آرائه في نقد المسرحية والقصة من ناحية. ومراجعة هذه النظرية النقدية على أصولها الأجنبية والعربية من ناحية أخرى؛ ولكنني فضلت أن يكون ذلك موضوعاً للدراسة أخرى أرجو أن أفرغ منها قريباً.

لجنة اجتماعية. - فهي عند العبد تعني قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح.... وهي في المجتمع عطف تقدمه وصدام أمته.....  
إن شعري يوجه عام. هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتبديد بأضدادها. لأن هذه القيم هي قلبي وجوحي وسكني معاً....

وبعد. فهذه محاولة لتقديم صلاح عبد الصبور «النقاد» إلى قراء العربية الذين عرفوه شاعراً وعشقه مؤلفاً مسرحياً؛ عملت فيها إلى تجميع آرائه المتناثرة في كتبه ومقالاته في بناء متكامل يؤلف نظرية في نقد

## هوامش:

- (١) لحدوث. العدد الرابع. ٤٩.
- (٢) حيائي في الشعر. ١٨٨. ٥٩.
- (٣) حتى تغير الموت. ١٦٦.
- (٤) صبه.
- (٥) صبه.
- (٦) صبه. ١٦٧.
- (٧) صبه. ١٧٤.
- (٨) نقشة. ١٩٠ - ١٩١.
- (٩) صبه. ١٩٢ - ١٩٣.
- (١٠) حيائي في الشعر: ٧ - ٩.
- (١١) صبه.
- (١٢) نقشة: ١٧. وفي ذلك يقول الصولي: «ومأثرة أنه اتصل. أنه يالكيلة من كليتة جان».
- (١٣) نقشة: ٢٩.
- (١٤) صبه. ٤٩ - ٥٠.
- (١٥) صبه. ٥٥ - ٥٦. ويستطيع القارئ مراجعة النصوص التي جاء بها الناقد لتأييد رأيه.
- (١٦) نقشة: ٣٨ - ٤٢.
- (١٧) صبه: ٥٨.
- (١٨) قراءة جديدة. ٣٩. وراجع حول الموت في أشعار الخليلين. مقالاته الأخرى في هذا كتاب الشاعر يتعسف. وحوار مع الكون. وحوار مع الكائنات.
- (١٩) نقشة بالكلمة. ٥٢ - ٥٣.
- (٢٠) راجع آرائه حول هذه القضية في كتابه. حيائي في الشعر. ٦٢ - ٦٦.
- (٢١) حيائي في الشعر. ١٧٦.
- (٢٢) نقشة: ٢٠٨.
- (٢٣) حتى تغير الموت. ٦٤. لقد تأيى صلاح عبد الصبور دراسة هذه القضية. نصية اللوات في كل ما كتبه تقريباً. وقد طمعت على كتابي «١٨ قراءة جديدة». وحتى تغير الموت وقد خصص الأول لدراسة وتفسير بعض أحوالها من الشعر القديم كما خصص الثاني لدراسة تدوير من أشعار الشعراء الأوروبيين.
- (٢٤) نقشة: ٦٥.
- (٢٥) نقشة: ٦٦.
- (٢٦) نقشة: ١٧٩.
- (٢٧) نقشة: ٩.
- (٢٨) حيائي في الشعر: ١٤٥.
- (٢٩) نقشة: ٦٥ - ٦٦.
- (٣٠) نقشة: ٨١.
- (٣١) حتى تغير الموت. ١٧.
- (٣٢) حيائي في الشعر: ٦٥.
- (٣٣) قراءة جديدة. ١٧.
- (٣٤) صبه. ١٩ - ٢٠.
- (٣٥) حيائي في الشعر: ١٣٥.
- (٣٦) نقشة: ١٦١ - ١٦٤.

كتابة على وجه  
الريح

إن الخلاص الديني والأخلاق هو غاية الحياة عند  
دستويشكي فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة.  
شهم من يمتلك بعض ظواهرها. كالثروة أو الحب أو  
المتعة. ولكن من يمتلك البقية هو وحده من يمتلك جوهر  
الحياة

# التزاهد الفكري

## صالح عبد الصبور

### والفكر المصيرى للحياة

- هذا الفريق الذى يبدأ بالشيخ حسن العطار ورفاعة الطهطاوى وينهى بكل من يكتب حرفا صادقا في هذا البلد .. هذا الفريق هو شرف مصر وعفتها .

(قصة الضمير المصرى الحديث ص ٢٣) .

- إن احرص على الحقيقة من أن أؤذى أعنيها لتستجيب للتحامل أو الكراهية  
(حق تقهر الموت . ص ٩٨) .

- التزاهد الفكرية ... هي المقدرة على غليظ النفس من غيظها وأهوائها . ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها : فالحقيقة عندنا هي هدف يقصد لذاته . بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا .

(قصة الضمير المصرى الحديث . ص ٨) .

- إن أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم .

(حياتي في الشعر . ص ١٣٥) .

- « إن قارئ محرف . ومتأمل محرف أيضا .

(المصدر السابق . ص ٢٠٣) .

عزت قترني

والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون منطقية تنقطع كحد السيف ، بل ينبغي لها أن تكون إنسانية إن هي أرادت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم . وعلينا - بادئ ذي بدء - أن نعيد صياغة السؤال ، لكن نجعله سؤالا « متحركا » وليس ساكنا (١) ، فنقول : ما الذى يضطر الشاعر إلى أن يشغل بأمور العقل المنطق ؟

ولن نقف هنا عند اشتغال ت . اس . إليوت الشاعر الإنجليزى فى القرن العشرين بالقد الأدبى تارة ، وبالإستيقا تارة ، وبفلسفة الحضارة تارة ثالثة ، فهنا لا غنىنا ، وإن يكن قد أثر بنموذجه - على نحو أو آخر - فى شاعرنا المصرى ، وإنما نستجبه بنظرنا إلى مصر الحديثة التى كانت حركة تاريخها الثقافى بهامته إلى إطار التأمل الفكرى عند صلاح عبد الصبور .

عين بصيرته كأنها عين صقر ، ترى بعيدا ، وترى جيدا ، وتدرك ل شمول . ولكن أسنانه كانت نظيفة ، لا تلمس الخبيث ، ولكنها حين نقض تصبب كبد الأمور ، كما كانت يدها رفيقتين قادرتين على المس الرفيق الملل للشأن قدرتها على الإذاعة .

لم يخلف صلاح عبد الصبور وراءه دواوين أشعار ومسرحيات وحسب . بل ترك أيضا كتابات نثرية بعضها قد يعد من عيون النثر . وقد لمس فيها أطرافا مما كان يسميه « شواغل وهمى الفكرية » . وتراوح هذه الكتابات بين النقد الأدبى والتأمل الجمالى فى فلسفة الفن ومسائل الفكر السياسى والاجتماعى . والحق أن السؤال الذى يتبادر إلى الذهن على الفور هو : كيف يمكن للشاعر أن يكون مفكرا ؟ أليس الشعر والفكر المنطى خصمين إن لم يكونا ضلدين ؟ .

ادراك ساكن. فاقتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتق باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس . الذى هو أكثر درجات الحوار صدى وتوافقه وتواصل . إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية حالية من سوء التفاهم ونشئت الدلالات <sup>(١٧)</sup> .

ويستطيع القارئ أن يجد أمثلة كثيرة لحركة صلاح عبد الصبور كمفكر بين صفحات كتبه . وبخاصة كتابيه العظيمين «حتى نهر الموت» ، «حياتي في الشعر» . فإذا نظرت في فصل «الأيديولوجية» و«التخطيط» في كتاب «أفكار قومية» وجدت عرضاً يتم عن طول تفكير وحسن اعتبار بطبيعة الأيديولوجية وطبيعة مشكلة الحكم السياسي . وإذا فحنت كتاب «قصص الصمير المهرى الحديث» فستجد متفرقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الحضارة ويمتلئ كتاب «حتى نهر الموت» بأنمالات في فلسفة الفن . كما يعرض كتاب «حياتي في الشعر» صفحات مطولة لتأملات في الإنسان والمجتمع (ص ١١٧ - ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ - ١٣٨) ومشكلة الشر (ص ١٦١) .

وإذا كان صلاح عبد الصبور . أحياناً يربط الفكر بالأدب ربطاً آلياً . جرياً على العادة (السئية) التي كانت سائدة حتى الخمسينيات بشكل واضح . حين يقول في كتابه «ماذا بيني وبين التاريخ» عن صه حسين والقواد والحكيم والملازمين أنهم قد أعطوا الأدب والفكر العرب أفضل ما استطاعوا حتى الآن <sup>(١٨)</sup> . إلا أنه يعود في «حياتي في الشعر» إلى نظرة أعمق وأوثق وأشد دلالة . حين يعمل من الفيلسوف والفنان والتي أوجها متزعة لنفس التجربة : «إن هناك ثلاثة طرق من الأجناس تحاول أن تجد بصرها في إنسانية الإنسان تساعده على تجاوز ذاته . كي يستطيع بعد ذلك أن يعطي حياته معنى . هي الدين والفلسفة والفن . إن التي والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل أنوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها . وتخليصها من فوضاها وتناورها . ومحال رؤيتها هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة . ول مكانها الذي هو الكون . ول حركتها التي هي التاريخ» <sup>(١٩)</sup> .

وربما اجتمعت بعض صفات هذه الشخصيات الثلاث في هذا التحديد الذي حدد به صلاح عبد الصبور صفات الشاعر العظيم الذى سيقوم بتحديد الشعر العربى كله (ولا شك أنه كان يرى نفسه وقد تطلعت إلى الوفاء بتلك الشروط) : شاعر مسيطر على لغته وثقافته . عميق الإحساس بصوره ونفسه . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر العالمى . وموهوب ... أولاً <sup>(٢٠)</sup> .

والحق أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد لنفسه أن يكون شاعراً وحسب . بل كان يمس أكثر من ذلك بكثير . ويرنو إلى أبعد من ذلك . كان «يحمل بين جوارحه شهوة لإصلاح العالم» <sup>(٢١)</sup> لقد كان شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً «مستولاً» شديد الوعي لسؤليته <sup>(٢٢)</sup> . ولهذا كان شاعراً ومتأملاً «متأملاً» <sup>(٢٣)</sup> وربما ترابط كثير من المعاني التي انتشرت في السطور السابقة . في حديث صلاح عبد الصبور عن منزى مسرحيته «مأساة الحلاج» . فقيه نرى الشاعر المفكر

ماذا نجد ؟ نجد محاولات فكرية . لا شك . ولكننا لا نجد المفكر بالمعنى الحق للكلمة . الذى لا يكتفى بالجزئيات . ولا يقف عند حد شكل «المقالة» في صفحات . والذى يصبر العلاقات . ويتبهى إلى الجذور وإلى الأصول . والذى يقدم جديداً حقاً غير متقوّل . أى أننا لا نجد الفيلسوف . ثم نجد ما هو أوقع . فالجتماع غير متقوّل على نوع صورته التي يريدها لنفسه . سواء حين ينظر في مرآة الماضي . أو حين يستشرف صورة المستقبل <sup>(٢٤)</sup> . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على حفظ الذات بإزاء العدوان . وفي غيبة الفكر القوى المسيطر . الداعي إلى الانطفاء . تكثر الهذلات الجزئية . من أجل أن يملأ الفراغ . لأنه لا بد من فكر أو خيال فكر . عند ذلك يتدفق إلى الساحة أقرب المشتغلين بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفى . وهما الأدب والصحفى . وتستطيع أن تتجول بناظرهم في جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فستجد أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصول . أو يكاد . إنما ينتهى إلى إحدى الطائفتين أو إلى كليهما بشكل أو بآخر . هذا ليس دعواً من رضى شاعراً يشتغل بأمر الفكر .

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشغل بهذه الأمور مجرد اشتغال . بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكيانه وروحه . حتى تحولت عنده إلى «شواغل ومهموم» <sup>(٢٥)</sup> . وحتى أصبح «قارناً محترفاً ومتأملاً محترفاً» . إن التفسير الحق . لهاتمات شاعراً الفكرية هو أنه لم يتبد من يقدم إليه الحلول التي ترصيه . فكان عليه أن يبحث عنها قدر استطاعته . فهكذا الحال (دائماً في زمن البدايات . ومصر هي في الماتى عم الألفية في عصر البدايات <sup>(٢٦)</sup> . ومن جهة أخرى فإني لن تستطيع أن تحب عقول الفنانين من الاشتغال بأمر الفكر . بل إن أعظم الفنانين هم أقوامهم فكراً . ولا مناص من أن ينتفع الفنان إلى ميدان الفكر . بخاصة إذا وصل به التوتر العقل إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن البحث عن حلول وإن تكن شخصية . لأمر أصبحت تشكل لديه صموماً .

حين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه «قارئ محترف» . ومتأمل محترف أيضاً <sup>(٢٧)</sup> . فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمر الفكر <sup>(٢٨)</sup> . لأن تعريف التأمّل عنده هو نفسه تصوير للفكر العالمى . يقول بعد إشارة إلى إحدى محاورات أفلاطون : الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يمي ذاته . فهو إذن وعى الكون . فالكون قوة عمياء أو جسم علائق قار . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته . وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه . أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً في نفس الآونة . ناظرًا ومنظوراً إليه ومرآة . يقسم ويضمّ في لحظة واحدة . وليس تاريخ للمرة الإنسانية . بأوجعها العقلية والحسية والتجريبية . إلا تاريخ هذا التأمل الإنسانى في ذاته . فعنى هذا النظر درجة من الانفصال والتثاقب . وقدر من العداوة والهاجبة معا . ولذا اكتشاف الحقيقة وألمها ... ونظر الإنسان في ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى . لأنه يجعل هذا الإدراك من

وستجد عنده أيضاً بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كعملى ، الوجود المنشئ ، رؤية العالم ، الحقائق البانية ، الجدل ، القوة والفعل ، وغير ذلك .

لقد «تسكع في أروقة الفلاسفة» كما يقول (١٠) ، ولكنه تسكع البين الفاحصة . وليس أدل - عند كاتب هذه السطور - على نفاذ نظرة صلاح عبد الصبور من معرفته وإصباحه بالعمق الفرسى النادر بأسكال (١١) ، وما أندر من يعرف أعمق بين الفارغين بالعربية أو اللاتين بها ، وخاصة من لم تكن صلته بالثقافة الفرنسية صلة مباشرة .

يقول صلاح عبد الصبور ، وهو بسبيل الحديث عن **وليف الحكيم** : «المشكر لا يستطيع ، مها حاول ، أن يتعدى مجال السياسة» (١٢) . وهكذا كان من الطبيعى ، وهو المتأمل الخفيف ، أن يتصل بنفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، فعل الأكل بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخياً ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع «ميلادنا الجديد» (١٣) . وقد جال صلاح عبد الصبور في التاريخ المصرى الحديث ، وسير غوره سير المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة أوطأها عن الانتماء المصرى ، أمو إسلامى أم عربى أم مصرى ، وألانيا عن طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعلم ، وألانيا عن علاقات مع أوروبا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر (١٤) .

وأظهر كسبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان : «أفكار قومية» (١٩٦٠) و«هبة الصبور المصرى الحديث» (١٩٧٢) ، وإن كانت كسبه النظرية الأخرى قد تحوى هنا وهناك على إشارات مهمة في هذا الصدد .

وكتاب «أفكار قومية» (في ٣٩ صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها «هيئة الاستعلامات» وقتلت تحت عنوان «كتب قومية» . وقد كسبه في هذه السلسلة كتاب من كل حادب وصوب ، وكان الهدف منها إشاعة الفكر الرسمى . ولا شك أن هبة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركت له نحو أو آخر في اختيار موضوعاته : «كيف عرفنا عربيتنا ، العناصر الثلاثة للأيديولوجية العربية» ، «خصائص الإنسان العربى» ، «إلها ثورة العرب جميعاً» ، «فلسفة الخطيب» ، «إشتراكيتنا» ، «الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى» .

وقد ظهر في نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تتناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر الغالبية الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكتاب صلاح عبد الصبور هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى في وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تطلب على صعوبة «الرسمية» و«الشكرا» بأن أدخل في ثنايا معالجه لمسات شخصية ، كما أن معالجه ذاتها كانت متميزة ومفردة . فهو يأتى على ذكر «العروبة» من زاوية ترجمته الشخصية ، وهو يميل بركتها إلى الانجاء الذى يفضلوه ، انجاء «الأصالة والحاصرة»

المشول عن العالم : «كان عذاب الحلاج طرْحاً لعذاب المفكرين في معظم اجتماعات الحديثة» ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايته ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبأ الإنسانية على كواهلهم . وكانت مسرحية «مسألة الحلاج» ، معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً لا تشويه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة» (١٥) .

ولا شك أن الكلمة التى يقصدها صلاح عبد الصبور هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المفيدة للأشياء لا المدغدغة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم «الدهشة» هى ينبوع كل فكر عميق ، لأن الدهشة تقلق النفس الساكنة الفاترة ، وتثبت فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالطرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، ويقبسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد يطعم بعد ذلك إلى تغييره أو تحسبه ، فلاشك أن الغاية الرئيسة للمعرفة هى المقدرة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مير وجود الإنسان على الأرض» (١٦) .

وقد انتبه صلاح عبد الصبور ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : «غالباً الأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى يبت فيها الفكر ، وتزدهر أصوله وفروعه ، وتتضح أنشاقاته وتجلياته ، ويتأق رجليه فى حياتهم العقلية والذوقية والوجدانية» (١٧) . وها هو تعريف الفكر : إنه حوار (الإنسان الفرد ، لا كمجموع ، مع الحياة بقية المساحة فى صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل» (١٨) .

وقد بق صلاح عبد الصبور دائماً على تعريف الفكر بربطه بالعالم فقد كان قال في كتابه «أفكار قومية» : «الأيديولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية» (١٩) . ويفضل : الأيديولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل فى إاذاً تشمل للنسب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أفعال الإنسان فى حالة جماعته ... وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أحد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبنو وراء مظاهر العمل السياسى اليومى ، وهذا العمل السياسى اليومى يهدف بطبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحلده الأيديولوجية» (٢٠) .

وحين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضاً ، فإننا نصنقه ، لأننا نرى مضداق ذلك فى شتى جوانب إنتاجه . فن الراضح أنه أحاط بمجمل تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما يتصل بالخضارة الإسلامية والحضارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن الجلى أنه اكتسب ثقافة واسعة جداً ووثيقة فى نفس الوقت ، سواء منها ما ينض الماضى أو يتصل بالحاضر . وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الفلسفية على وجه أنصص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، ويتقن النصوص الجهرية ، وتيز جور المواقف . وستجد عنده أسماء أمبادوقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وفيكارت وباسكال ونيشه وغيرهم ، إلى جوار أسماء الإسلاميين وخاصة أهل التصوف منهم .

الحديث» (١٩٦٩). ولعل السبب يمكن في الفرق بين التاريخين . فلا شك أن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ جعلت الأذهان تتعلق بالثابت المضمون . وهو مصر ذاتها .

ويمالع هذا الكتاب . الذي نشر مقالات متفصلة في بعض الغلات . مشكلة «الانتماء المصري» أم إسلامي أم عربي أم مصري . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح . ومشكلة العلاقة مع أوروبا . وهل هي خير أم شر . وذلك من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة : الجبري ، محمد علي ، حسن العطار . رفاعة الطهطاوي . أحمد عرابي . عبد الله نديم . محمد عبده . مصطفى كامل . سعد زغلول . أحمد لطفي السيد . وطه حسين . العقاد وهو يضيف إلى هؤلاء جميعا جمال الدين الأفغاني

وقد كان من الطبيعي لصالح عبد الصبور . ونظراً لثقافته ودراساته وقته . ألا يجد بصره إلى ماضي مصر العتيق إلا نادراً جداً وسريعاً . وأن يضع مشكلة الانتماء في حدود الإسلامية والعربية والمصرية الحديثة والحل الذي اقترحه هو : «إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعضاً . وإنما يشتم كل منها الآخر بشكل من الأشكال» (٢٩) وعلى الرغم من أنه يؤكد حيناً أن القومية لا تقوم على الدين (٣٠) . وأن القومية العربية ليست قومية جنسية بل ثقافية ولغوية (٣١) . فإما نراه يقول حين يهني «احدودا عرب . وحكيهم النومي محمد المعلم عليه السلام» (٣٢) . ويتحدث حين ثالثاً عن «الصح سوبت لغزيرين والعرب» (٣٣) . وهكذا رواد مختلف الاتجاه في هذا أيدابا .

ولكن ربما كانت هذه التقلقة على مستوى التعبير وحسب . أو على مستوى طريقة التوفيق . أما الجوهر فيها هو ذا : «ما مصر إلا مشققتنا الأولى» وما نحن جميعا إلا عشاها وخدماها الصغار الذين نطمح إلى أن نقوم بشرط العنق وفرض الحقبة» (٣٤) . إن مصر - في كتاب «قصة الصمير المصري الحديث» - هي مصر المستمرة المتجددة ذات «السر المتجدد العظم» (٣٥) . فانظر إليه وهو يجب عن سؤال شاعر أمريكي بعد النكسة بشعر : «إذن أنت مصري ... كيف حال مصر؟» - يقول «وأجبت : حالها متى يا سيدي ؟ حالها الآن أم منذ سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة المبررة هي مجرد دقيقة من أيام تاريخها الأزل . دقيقة من الألف العميق . تتناوب بعدها انتماءاتها الخالدة ... إنا رأينا كثيراً وعرفنا كثيراً . حين تموت ونحيا مرة في التاريخ . نعرف أن الموت عارض ، وأن الحياة هي الحق» (٣٦) .

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بإزاء قضية الانتماء . فإن صلاح عبد الصبور لا يترك شكاً حول الجانب الذي يميل إليه في قضية التغيير : أيكون من طريق الثورة أم الإصلاح . ويقول وهو يتحدث عن ثورة عرابي : «سيظل الصمير المصري مزجاً بين اتجاهين نبتا في تلك الأيام . واختلف حولهما المستثمرون من أبناء مصر : هل يكون التغيير بالثورة أم يكون التغيير بالإصلاح : أما الذين يرون التغيير بالثورة فيسبونون هم ضباط الجيش المصري وقادته . وسيكون لسانهم الناطق

وه التفتح» . في حين يميل ركب «العربية» بطبيعتها - كالمعاد - إلى تأكيد الماضي وإلى الاتجاهات الانفعالية الحامية . ومن ثم اللاعقلية وإلى النظر شذراً إلى الحضارة الغربية . التي ظن صلاح عبد الصبور أنه لابد لنا من الحاق بركانها . وهو حين يتحدث عن «الأيديولوجية العربية» يضع حديثه في نسق بسيط وقوي ومربط مما . ويؤكد في حديثه مسألة شغل باله دائماً . وهي الإنسان الفرد وسعادته (وهو بهذا يرفض بذلك - ضمناً - الاتجاهات الجمعية أو «الشمولية» ) . ويؤكد هذا في حديثه عن الاشتراكية . حين يصر على أن الاشتراكية لا تتم بدون الحرية (٣٧) . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماركسيين حين يشبههم إلى أن لينين كان قد قال «القومية نزعة عدوانية متعصبة» . ولكن ها هي روسيا وقد عادت إلى «الركن الزكي في النفوس» . ألا وهو «الإسساس القومي» (٣٨) .

أما في فصل «إنها ثورة العرب جميعاً» فإنه يحاول محاولة طريقة . تستند إلى طريقة النظر الكلية التي تلمح كثيراً من تطبيقاتها عنده . وفيها يريد أن يعمل من ثورة سنة ١٩٥٢ جاعاً «لتاريخ العرب الثوري كله» . وإذا كان الفصلان الأخيران . عن الاشتراكية والاتحاد القومي . لا يزيدان عن ترديد المعلوم وقتها . فإن الصفحات التي خصصها لفلسفة التخطيط تعد أبهى وأقوى ما في الكتاب وأكثرها دلالة على اختيارات المؤلف الشخصية .

ذلك أنه لا يتحدث هنا عن التخطيط الاقتصادي . بل عما وراء التخطيط . أي عن فلسفته . وما لفلسفة التخطيط إلا موقف معين من وظيفة الحكم السياسي . وهذا يتحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد والحكومة والحرية . ويعرض صلاح عبد الصبور لموقفين : نظرية روسو - وهو يراها فردية خالصة - ونظرية هيجل - وفيها تسود فكرة الدولة التي تسيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة «للتكامل الاجتماعي» . «وتقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يختار أن يكون «اجتماعياً» . ولا يستطيع أن يكون «فردياً» . والجمع ليس عدواً للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة الطاقات الخالقة لجميع الأفراد الذين يكونونه» (٣٩) . ونقرأ هذه الصياغة الجيدة «إن الأفراد محتاجون إلى هذا الجهاز المنظم» . وإن الحكومة لا تسلب حقاً ولا تفتات على حرية . ولكنها «غارس دوداً» . ونقرأ كذلك «يتسع نفوذ الدولة ويضيق بها حاجة الأفراد . لا بما لا يتنازلون عنه من حرية» (٤٠) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم سعادة الفرد عند صلاح عبد الصبور . وسيبقى دائماً على ذلك . وكيف يكون شاعرنا من لا يرى استقلاله ويغرس عليه ؟ !

وباختصار . فإذا كان هذا الكتاب يسير في إطار الخط الرسمي للوقت . فإنه - مع ذلك - يتجوى على لمسات ومواقف شخصية متعردة . ويدل على وعي سياسي وفكري واضح . وعلى اختيارات وقناعات محددة . وتسوده نغمة الاعتدال والتوسط . ولكن دور «مصر» فيه خافت .

ويعلو صوت «مصر» في الكتاب الآخر : «قصة الصمير للمصري



**الطهطاوي** موقف الالتماس العظيم بإزاء الحضارة الأوروبية بموقف تأييد الضمى لإجاء الثورة والتغيير. ورأى في مجال الدين الأفعال موقف التردد بين الاتجاه الديني المحض واتجاه يرى مشكلات الشرف أنشئ من هذا. وأنها في جوهرها مشكلة حضارة. ورأى في محمد عبده موقف رجل الإصلاح لا الثورة. ورأى في عبد الله النديم عكس ذلك. ورأى في أحمد لطفي السيد مثل طبقة كبار الملاك. إلى غير ذلك.

وقد حاول **صلاح عبد الصبور** الوصول إلى خيط أساسي يمتد خلال جمل تاريخ الوجدان المصري الحديث. وقد رأى أنه خط الاستشارة: «وهكذا بدأت مصر تحفى في طريق الحداثة والمعاصرة وتتسل خطوة فخطوة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة العصر الحديث. ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التي مرت بها مصر. قد أثرت تأثيراً بالغاً في تخليد خطى هذا الطريق وبجالاته. ولكن التيار الأغلب، بلا شك، كان هو تيار الاستشارة الذهبية والعقلية والوجدانية، الذي قاد مصر فيه أديابوها ومفكروها وعلمائها وقتانوها»<sup>(١٣)</sup>.

ووفقاً لهذا الخط، فإن كل الشخصيات التي عالجها **صلاح عبد الصبور** تكون قد شاركت على نحو أو آخر في تنفيذ تيار الاستشارة. سواء في ذلك رجال من الواضح أن قلب **صلاح عبد الصبور** مال إليهم. مثل **رفاعة الطهطاوي** و**عبد الله النديم** و**طلح حسين**، ورجال كان غناصا لإجاءاتهم على نحو أو آخر، مثل **محمد علي** و**محمد عبده** و**أحمد لطفي السيد**. واخترين وقت منهم موقف التحفظ بعض الشيء، مثل مجال الدين الألفاكي و**مصطفى كامل** و**عزراي نفسه**. وإذا كان هناك شخص وجه إليه **صلاح عبد الصبور** سهام النقد في كتابه هذا وأزور عن الانتماء إليه واضح الأزرار فإنه **أحمد لطفي السيد** من غير شك. ومع ذلك فما أنت تراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوروبا حديثاً فإذا هو أقرب ما يكون، متى ومعنى، من طريقة **أحمد لطفي السيد**: ترى ماذا تريد بنا أوروبا؟ لقد تنبتا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف. فحاولنا أن نلم بمعارفهم. ونكتسب خبراتهم. وتنبنا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش، فحاولنا أن نقر أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم. إننا نقتلهم وننظم منهم، بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم، فنقر فينا حكومة مثبولة، ودمستورا ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم...»<sup>(١٤)</sup> وهكذا فكان **صلاح عبد الصبور** يثبت بهذا سمة رئيسية من السمات الأساسية للشخصية المصرية، ألا وهي سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة في التوفيق والتوسط.

ولعل هذه للملاحظة الأخيرة أن تغفلنا. بعد الحديث عن مواقف **صلاح عبد الصبور** من رجالات الفكر المصري الحديث ومشكلاته. إلى الحديث عن جانب لا يقل أهمية عن ذلك، ألا وهو طريقته في تناول المسائل، وهي طريقة تدل على قوة وعمق وتبل جميعاً.

«لست أكاديه»... هكذا يقول **صلاح عبد الصبور** في مقدمة كتابه «قصة المصير»<sup>(١٥)</sup> ولكن من قال إن الأكاديميين لهم وحدهم

هو عبد الله النديم. أما الذين يرون التغيير بالإصلاح فيجدون في التعليم قصارى أمانهم. وتعلمون بأمة قارئة كاتبة. وسيكون منهم على مباركة. الذي يتباعد عن الثورة العرابية في أوج التأهب لها. حتى إذا شبت واشتعل أوارها عاد إلى قرنته في «برميال» ليصلح أرضه ويتبعدها. فإذا استتب الأمور رجع إلى سدة الوزارة مستأنفا مشروعاته التعليمية. وسيكون منهم **محمد عبده**. الذي يميل إلى الثورة بعض الليل. حتى إذا فشت لأم النفس على تورطه فيها»<sup>(١٦)</sup>.

وهو على الرغم من أنه يميل إلى جانب الثورة. ويتفهم «دواعي حزب الإصلاح. وهذا دليل على احترامه للرأي الآخر حين تحدث عن مثل الانجهاين. عبد الله النديم مع حزب الثورة. و**محمد عبده** مع حزب الإصلاح. إلهيا مزاجان أو طليعتان. ولا نقول إلهيا يتميان إلى طليعتين مختلفتين إلا بمقدار... كان مزاج النديم مزاج الفنان الشيعي. الممثل. المروج الصحفي. رجل الدعاية. أما مزاج الشيخ فقد كان مزاج المعلم الفيلسوف التامل في الأمور. الذي يتوقف ليسال دائماً عن الغاية والمهدف. قبل أن ينطرح خطوة في الطريق»<sup>(١٧)</sup>.

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضاً في المشكلة الثالثة: الموقف من أوروبا. فهو يؤكد فكرة «الحضارة الواحدة»<sup>(١٨)</sup>. ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب. ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التي دعا إليها حيناً من الدهر طه حسين وغيره. «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع. حين تستبد الحماصة بهذا السخط فتصره عن مجاله الصحيح. فتحن مع هؤلاء المفكرين في أن فكرنا مكبل بالأغلال والقيود المتوارثة. وأن أدبنا لا يرق إلى مجال المقارنة بأدب الغرب. بل إن حياتنا تنقصها هذا التمدد الصحي الذي يشكل ترقياً إلى الأحسن وتجاوزاً للواقع إلى تخوم جديدة. ولكننا أيضاً نعرف أن مكاننا جغرافياً هو هذا المكان. وأن وراثتنا البتة هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهراً وإفياً باحتياجات عصره يوماً ما. وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغرب ولا نستطيع أن نقلد مشية لطاواروس»<sup>(١٩)</sup>.

فلنا إن **صلاح عبد الصبور** يتناول في كتاب «قصة المصير المصري الحديث» مسائل وشخصيات مجتمعه. وهو يتناول الشخصيات من خلال المسائل. أي من خلال المواقف التي اتخذها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التي واجهها المصير المصري في المائتي عام الأخيرة. ولم يكن تناوله للشخصيات بداعي السهولة. بل تطبيقاً لفكرة أساسية عنده. وهي أن الفكر هو حوار الإنسان الفرد مع الحياة<sup>(٢٠)</sup>. فهناك الظروف الموضوعية من جهة. والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى. والنتائج هو الموقف.

وقد تغير موقفاً أو موقفين لكل شخصية تناولها في ذلك الكتاب. مما عده معياراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية. فقد أخذ من الجبروت موقفه المندم إلى حد العجز بإزاء الحملة الفرنسية وأخذ من محمد علي موقفه من تخليد مصر ودوافع ذلك عنده ونتائج الموضوعية على أرض الواقع بما يتعدى توقعات الوالي الطموح<sup>(٢١)</sup>، وأخذ من **رفاعة**

حق تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن صلاح عبد الصبور كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم يتزل إلى مستوى التبسيط الخلل أو المكررات الساذجة ، بل كان يحاول دوماً في كتاباته التي نتحدث عنها هنا أن يضع فكرة جهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج تجربته بنفسه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يضطر أحياناً ، فما نظن ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية ، مما يجيب رؤساء التحرير في الجلات ، فإنه كان سرعان ما يعود إلى خطه الجهرى الكاشف .

ومن أهم معالم طريقة صلاح عبد الصبور في تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه القوي « بالحركة » ، وتطبيقه لهذا في تناوله للمسائل والشخصيات . صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين مثققي جيله ، وأنها كانت تتخذ اسم « الجدل » عند عاشقي الاصطلاحات ، ولكن صلاح عبد الصبور طبقها عملياً في خطوات فهمه وفي تابع عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيراً ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . لهذا فإنك واجده مستخدماً كلمة « الجدل » عفاً ، ولكنه يضمن عليها معناه هو ، ويتبدع عن التأثير عن هيجل أو ماركس ، وإن كان يعلق أفكاره على بعض اسم سقراط يقول : « ليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه . ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء ، وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته النظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء ، ومن خلال هذا الحوار تولد الحقيقة التي يمثّلها سقراط أنه من المستحيل أن تفرس في نفس الإنسان ، وبمعناها أنه لا بد من إدراكها بالجدل ، الذي يبدأ بالفكرة . أي الذات النظرة ، ثم امتحان الفكرة بالمثل ، أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعيناً في ذلك بالحقائق العينية ، وهي الأشياء » .<sup>(١٧)</sup> والحق أن في هذه السطور تعريفاً طريقاً لفكرة الجدل ، الذي يربط بين المفكر والفكرة والأشياء .

وقد تبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد في الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيراً ، ولم يعادله حس الأثران .

إنه في كتابه المذكور يضع الطهطاوي بإزاء الجبري ، ومحمد عبده بإزاء الأفغاني ، والتديم في وجه كل معاصريه . وهو يهاجم محمد علي حيناً<sup>(١٨)</sup> ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تعليه عبة الحقيقة : « فلذكر المؤرخون ، الذين يحاولون المبالاة في الإسائة إلى محمد علي ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوداً على إبناء الترك والماليك ، أنهم يسيئون أيضاً إلى مصر كما يسيئون إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودتهم هم صناع البقطة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكري والعمل »<sup>(١٩)</sup> . أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطرار أهل العصر واضطر الضمير المصري كله . فهو مضطر إلى التوفيق بين يورقي قضية وقع فيها في رأينا ، أصحاب الأقلام في الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يخصصوا عن قرب ما إذا كانت حقاً أم مخادعة ، أقصد القضية التي سموها « الأصالة والمعاصرة » ، فيقول : « نستطيع أن نقول إن

المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتها وحاضرها ، وأن تخرج بين ثراها وتأثرها به<sup>(٢٠)</sup> وهو يوفق أيضاً بين القديم والحديث توفيقاً انتقائياً : « أدبنا الحديث لن يصبغ عوده » وتستقيم مفاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة ، فألقيناه من على ظهورنا ، ثم تأملناه لتأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيامنا ، فقميناه معتظيبن إلى مكونات نفوسنا »<sup>(٢١)</sup>

المعلم الثاني من معالم منهج صلاح عبد الصبور يمكن أن يكون الرغبة في الشمول أى النظرة الكلية . فهو مثلاً ينظر إلى الماضي بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . وس يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن صلاح عبد الصبور لا ينظر إلى جزء في ذاته بل في إطار الكل الذي يتسنى إليه . وهكذا كان كتاب « قصة الصبور » فهو تفصيل للطرائق بعض المفكرين في حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هي التي تحكم سير الفكر المصري الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق النظرة الشمولية يتم صلاح عبد الصبور دوماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فانظر مثلاً إلى عرضه لنشأة الرواية والقصة في الأدب العربي الحديث<sup>(٢٢)</sup> ، أو إلى ظروف نشأة المسرح في مصر<sup>(٢٣)</sup> ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاة الطهطاوي .<sup>(٢٤)</sup> ولنتنظر - على الخصوص - في تعليقه البارح على نص شهر محمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : « هذا تشخيص محمد عبده لمصر قبل زلزل جمال الدين بها ، وهو رأى لا بد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقاً بسواد هذا الشعب . فحين تستحكم الأمة ، ويد الفخر سلطانها فلن نجد رأياً أو تفكيراً في مصالح الأمة .. والقراء والأميون لا يتحركون للإصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة »<sup>(٢٥)</sup>

ومن يتحدث في شمول ، تكون لديه - كذلك - القدرة على التلخيص الوافي ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان صلاح عبد الصبور قادراً على التلخيص الجيد ، حتى لتقضيأ خصومه ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته في غير ذلك . فها هو ذا يلخص أحمد لطفى السيد في سطور : « كانت آراء أحمد لطفى السيد الفكرية تقوم على ثلاثة عوار ، أولها إيمانه بالتطور إيماناً أقرب إلى اليقين الديني ، فهو يؤمن بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غدنا سيكون أفضل من اليوم .. والآخر الثاني من أفكار السيد هو كراميته لاستعمال القوة في أى أمر من الأمور ... أما المحور الثالث فهو إيمانه بالمنفعة كمنفعة عملية .<sup>(٢٦)</sup> وما هو ذا يلخص في براعة شديدة جوهر « الفكر الإصلاحى » : « نقصد بالفكر الإصلاحى هذا اللون من الفكر الذى يواجه القضايا الملحة والواقف الخاصة ، فيؤثر أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزائها ، ويرتب الخاص وغير الخاص فيها ، ثم يتناول جانباً من جوانبها يجده أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، فيترك فيها معركته ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو للوقت إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل » .<sup>(٢٧)</sup>

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكفى عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاة الطهطاوي في كلمتين : « للتدمش الأعظم » ويعلم من يعرفون فكر رفاة وحياته كم تنطبق عليه هاتان الكلمتان أكمل تطبيقاً .

وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان يمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط . وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم منهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنتها السياسية أخطاؤها التي تصل إلى حد الانحدار الوطني ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المارك الموقفة ، التي أسهمت في تقدم الوطن ... (٩٧)

إن إثارة الحقيقة يفرض - كذلك - إلى الجسارة ، فالقائض على الحقيقة لا يعرف التوكس . وما أصدق قول صلاح عبد الصبور عن طه حسين (وهو قول يصلق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بمجرأة لا يشوبها الفقه والتورين ، وبمجة لا يشوبها الاستخذاء . (٩٨) وتشمل جسارة صلاح عبد الصبور أوضح ما تتجلى - في رأينا - في إعادة تقيمه لكثير من الشخصيات التي تناولها بالحصص ، حين بدت سمات تلك الشخصيات كأنها قد استقرت في الأذهان على نحو أو آخر سلباً أو إيجاباً ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يزور عنها . فهو يأخذ مثلاً - على رفاعة الطهطاوي (بشريح في يده) أنه تبنى الدعوة إلى العامة (٩٩) ، ويأخذ على عرابي ترجاعاً عن الموقف الوطني بعد عودته من مفاء وامتداحه للاحتلال البريطاني (١٠٠) ، ويشير إلى قبح سعد زغلول وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العالية ، ويشير انصرافه عن القضية الاجتماعية (١٠١) ، ويعلل من شأن عبد الله النديم ، ويعمل منه أحد القادة الفعليين للثورة العربية (١٠٢) ، ويسخر سخرية هادئة من علي مبارك (١٠٣) ، ويهاجم في قوة بعض اتجاهات محمد عبده (١٠٤)

ولكن ربما كانت أدل صورة على جسارة صلاح عبد الصبور وعمل صدق بصيرته مما هي ما تمثل في موقفه التقدي من جمال الدين الأفغاني . فقد كان مستقراً في الأذهان - وما زال - أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأتقياء الأبطال المخلصين ، بل حاول بعضهم رفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا واجهت ما كتب عنه لم تجد إلا مديحاً وانباراً ، وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أولى عن سيرته وأفكاره وجدت غموضاً وتناقضاً . هذا إذا تيسر لك ذلك ، وما نطقه سيرا أو مكتأً للمصنف في البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أتباع الأفغاني نجحوا في وضع شخصه في ضامة سيمكة حين أرادوه ضبابية نورانية . لهذا فإننا لا نظن أن صلاح عبد الصبور قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفغاني ، ولا نطقه تعدى في قراءاته ما كتبه الأتباع الخاضعون (١٠٥) ومع ذلك فما أصدق بصيرته وما أصبح روحه النقدية حين أدرك من خلال الضباب بعضاً من مواطن التناقض والضعف الذي نرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية قوية .

ولعل أهم ما استكشفه صلاح عبد الصبور بشأن الأفغاني هو كذب الادعاءات التي روج لها الخاضعون الساج من أن هذا الرجل الغريب هو واهب مصر روحها الثورية ، وعمرق قندها . العلمي والأدبي . يقول صلاح عبد الصبور : «لقد أعطى الأفغاني مصر ، وأعطته مصر» ويقول : «حاج جمال الدين الأفغاني إلى مصر وهو يحمل بضعة أفكار» ، وغادرها وقد أضاف إلى فكره أفكاراً جديدة واضحت في

ولكن ربما كانت السمة العظمى في طريقة صلاح عبد الصبور في تناول هي الصدق . وهي لا شك ما كان يقصده من تميز «النزاهة الفكرية» ، التي يقول في تعريفها : «هي المقدرة على تخليص النفس من تحيزات وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها . فالحقيقة عندئذ هي هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا . والحقيقة جوهر مضمّن لا تنتشل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهواشه وانمكساته . وهذه النزاهة الفكرية هي القيمة الحقيقية الأولى التي يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل ، وهي التي تبرر وجودهم في المجتمع ، وشرعيتهم فيه كمنهج يثق لها القيادة والتوجيه» (٩٧).

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفي هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج صلاح عبد الصبور كله : «وإن أحرص على الحقيقة دون أن أؤري عنها لتجنب لتتجامل أو الكراهية ولكن أيضاً سأكتشفها بأوضح ما أستطيع» (٩٨) . وقد نلح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستخفي عليه ، أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحرص على الحقيقة منصف واضح وصريح ، لا يماجي حق الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلاً عليه في الموقف من محمد علي . «وفي كتاب «حياتي في الشعر» مثل عليه آخر ، حين فرح صلاح عبد الصبور بقراءة كتاب أنصف «نيتشه» من تيمة العدمية والنازية (٩٩) وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطلبه في «حق نهر الموت» من بلوزغ الأديب وهو يسيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يسقط شيئاً من حياتهم ، سواء في ذلك ما بدا سلبياً أو إيجابياً (١٠٠) . وأخيراً فإن الصراحة هي ما مارسه صلاح عبد الصبور مرات ومرات ، وهو يسيل الحديث عن طه حسين أو عرابي أو سعد زغلول أو محمد عبده ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : «أظنني أجاؤز الحقيقة كثيراً إلا قلت إنني عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية الغربية والشعراء الغربيين الكبار) عن قرب ، بل لي لم أعرف شيئاً منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تشمل الشرارات المنفرة» (١٠١) .

وجب الحقيقة على مستوى البحث يقضى إلى الموضوعية وقربتها الروح النقدية . وهنا نجد صلاح عبد الصبور ذائب السمي لتفسير الأفكار والمواقف ، يدعو إلى أن تكون «المنافسة المنطقية المهادنة» (١٠٢) وليس الهجوم اللاذع ، سبيل الحوار ، ويسمى التمييز بين المخططات (ونافز مثلاً في تمييزه بين السلفي والمخالف (١٠٣) ، وبين الأدبي الكبير والأدبي التاريخي (١٠٤) ، وبين التشكيل في القصيدة وممارها (١٠٥) ، ويجدل من عدد من مهاوى البحث ، أهمها آفان «شرقيات» ها التخرج والتأثم ، ويوتغلب الحياء على الصراحة ، وتغلب المثال على الواقع ، والتهرب من الحقائق والحجاسة التي تصرف عن النظر في النواقص (١٠٦)

ومن كان هذا دأبه انتمت أحكامه بالاتزان في العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقييمه لدعاة «التيار الإصلاحي» وحزب الأمة على الخصوص : «إن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل بقود إلى المساومة ، ثم تعمي بمدى العين عن الرؤية الصحيحة للأشور .

وحضارته فحسب . بل باستماره واقتصاده المتقدم . وكثيرا ما اختلط  
لوجهان في نظر أبناء الشرق . فأتكروا الغرب جملة . وكل ما يأتي  
منه .<sup>(١٧٤)</sup>

ولا نغفل أننا في هذا القسم من المنتج عند صلاح عبد الصبور قد  
ستفرقا سائر الموضوعات المتصلة به . فلا يزال هناك كثير من الظواهر  
تجى تستحق التوقف عندها . ومنها مثلا سحرته . ومنها كيفية ظهور  
الشاعر أحيانا مغللاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار فيه . وغير ذلك مما  
لا نستطيع الخوض فيه في هذا المقام .

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح  
عبد الصبور من الفكر المصرى الحديث رأياً ومنهجاً . ولا شك أن  
الموقف الفكرى لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعاً  
لدراسة أخرى مستقلة . تكشف اختيارات هذا القصير النبيل . شاعراً  
ومفكراً معاً . حيث ترك لنا الحيط الحادى : وأعظم الفضائل عندى هي  
الصدق والحرية والعدالة . وأعيث الرذائل هي الكذب والظفان  
والظلم . = « إن شعري يوجه عام . هو وثيقة تمجيد لهذه القيم .  
وتدديد بأصداها . لأن هذه القيم هي قلبى وجرحى وسكنى  
معاً .<sup>(١٧٥)</sup>

بعض أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ورسوخاً وثراء . وكان ذلك  
كثمة ثمرة لقائه مع المفكرين المصريين أولاً . ومع الواقع المصرى خلال  
الأيام المتخمة - لى عاشها في مصر بعد ذلك « . وهكذا فإن فضل مصر  
عليه عظيم . لأن « هذا اللقاء هو الذى جلا الوجه المستنير للشعير جمال  
الدين الأفغانى »<sup>(١٧٦)</sup>

وهنا نضع أيدينا على الكشف المهم الثانى لصلاح عبد الصبور :  
أن هناك وجهاً مستتراً لجمال الدين الأفغانى ووجهاً آخر أقل استدارة .  
فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف في  
وجه الاستعمار الأوروبى الزاحف ولكنه صحيح أيضاً أنه رأى أن يكون  
ذلك في ظل الخلافة العثمانية . وأنه كان يظن حيناً أن المشكلة الشرقية  
مشكلة دينية . وحيناً آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارية . وأنه  
كان يبتدع الاشتراكية في سطر ويهاجمها في سطر<sup>(١٧٧)</sup> . وهو الذى  
الخلاصة التى توصلت إليها بصيرة صلاح عبد الصبور : إن موقف جمال  
الدين الأفغانى بإزاء الفكر الغربى وفلسفته وإبازة العلم والاشتراكية .  
(هو موقف سلبى شديد الحافظة)<sup>(١٧٨)</sup> . ومع ذلك فإن هذا التأمل النبيل  
الحريص على التزامه الفكرية يستطرد على الفور ليقول : « ولعل له في  
ذلك بعض الحق . فنحن نعلم أن الغرب لم يؤثر في الشرق بعلمه

## هوامش :

(١٧) راجع الخبير الطريف بين الأسطى الساكنة والأسطى المتحركة في « قصة القصير المصرى  
الحديث » ( ١٩٧٢ ) كتاب الإنعاش واليزيون . ٢٨ ونشر هنا إلى أناسد ذكره  
أول ربيع بل مرجع ما سته طبعه الأول ونوع الطبعة التى رجعت إليها . ثم تذكره بعد  
ذلك بعنوانه وحسب .

(١٨) يقول صلاح عبد الصبور في شهادة شباب جيله في الأربعينات . ونشئت أسس  
الإنجازات . وحاد البيض إلى سيرة السلف الصالح . ينشأ لم تفتح لانتاجات النص  
وأعداه ... وتعلق البيض بأوروبا في مظاهر حضارتها المتقدمة وعلمها التطبيقي  
وغيرها من التقنيات . وتعلق البيض بالمذاهب الجديدة الواردة . دون تمنع أو  
تحجيس . وإنما أعجبهم بها الصورة البعيدة بتقوّلها المراسمة . وهم يستقون معرفتهم  
من مصدر واحد . ومع واحد . وترقت وسعة الآلة . وترقت وسعة نفس هذه  
التشبيبة الجديدة . وتسلست الانتاجات .

(١٩) أفكار قوية . ١٩٦٠ . الطبعة الأولى . ص ٧ - ٨ .

(٢٠) « حياى في الشعر » ( ١٩٦٩ ) . مجلد الثالث من الأعمال الكاملة . ص ١٨٥ .

(٢١) أنظر مثلاً « قصة القصير » . ص ١١ - ١٢ وغيرها .

(٢٢) « حياى في الشعر » ص ٢٠٣ .

(٢٣) أنظر قصة القصير . ص ٦ - ٧ .

(٢٤) « حياى في الشعر » ص ٨ - ٩ .

(٢٥) « ماذا يبقى مهم للتاريخ » ( ١٩٦١ ) . الطبعة الأولى . ص ٧ .

(٢٦) « حياى في الشعر » . ص ١٦٦ . وراجع أيضاً ص ١٣٣ .

(٢٧) « حياى في الشعر » ( ١٩٦٦ ) . الطبعة الأولى . ص ١٧ .

(٢٨) « حياى في الشعر » . ص ١٣٩ .

(٢٩) نفس القصير . ص ١٣٨ .

(٣٠) نفس الموضوع .

(٣١) نفس القصير . ص ٢١٩ - ٢٢٠ .

(٣٢) قصة القصير . ص ٢٨ .

(٣٣) نفس القصير . ص ٥ . وراجع حياى في الشعر . ص ١٥٩ .

(١٧٧) نفسه . ص ٦ - ٧ .

(١٧٨) أفكار قوية . ص ١٣ .

(١٧٩) نفس القصير . ص ١١ .

(٢٠٠) حياى في الشعر . ص ٦٩ .

(٢٠١) نفس القصير . ص ١٣٧ .

(٢٠٢) ماذا يبقى مهم للتاريخ . ص ١٣١ .

(٢٠٣) قصة القصير . ص ١٢ .

(٢٠٤) نفس القصير . ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ .

(٢٠٥) أفكار قوية . ص ١٦ .

(٢٠٦) نفس القصير . ص ١٨ .

(٢٠٧) نفس القصير . ص ٣٠ .

(٢٠٨) نفس المكان .

(٢٠٩) قصة القصير . ص ٢٥ .

(٢١٠) ماذا يبقى مهم للتاريخ . ص ٢٨ .

(٢١١) أفكار قوية . ص ١٥ .

(٢١٢) حياى في الشعر . ص ٦ .

(٢١٣) نفس المرجع . ص ٢٣ .

(٢١٤) قصة القصير . ص ١٢ .

(٢١٥) نفس المرجع . ص ١٣ .

(٢١٦) قصة . ص ١١ - ١٢ .

(٢١٧) قصة . ص ٧٥ .

(٢١٨) قصة . ص ٩١ .

(٢١٩) أنظر مثلاً حياى في الشعر . ص ٢٠١ - ٢١٥ . حياى في الشعر . ص ١٧٠ - ١٨٠ - ١٧٠ .

(٢٢٠) .

(٢٢١) قصة القصير . ص ١٦٤ .

(٢٢٢) قصة . ص ٦ - ٧ . وهو هنا يبالغ عن دور « الصغرة » في المجتمع . ص ٨ - ٩ .

(٢٢٣) قصة . ص ٥٩ .

(٢٢٤) قصة . ص ٢٥ .

(٢٢٥) قصة . ص ٧٩ - ٨٠ .

- (١٥) غصه . ص ١٢  
(١٦) حياقي في الشعر . ص ٨  
(١٧) قصة القصير . ص ١٩ - ٢٢  
(١٨) نفس القصير . ص ٣١ - ٣٢ . وزايع من ٢٢ وسبا نفس أكثر بحددا  
(١٩) غصه . ص ١٦٨ . وزايع من ١٥٧ .  
(٢٠) حتى ظهر الموت . ص ٦٣ .  
(٢١) نفس القصير . ص ١٨  
(٢٢) غصه . ص ٩٨ - ٩٩ .  
(٢٣) قصة القصير . ص ٢٩ .  
(٢٤) نفس القصير . ص ٦٨  
(٢٥) غصه . ص ١٢٧ - ١٢٨ .  
(٢٦) غصه . ص ١٢٢ .  
(٢٧) غصه . ص ٨ . وزايع من ٢٣ حيث يتحدث عن «مخوف الصدق»  
(٢٨) حتى ظهر الموت . ص ٩٨  
(٢٩) حياقي في الشعر . ص ٧٣  
(٣٠) حتى ظهر الموت . ص ٦٩ . وزايع من ٧٥ .  
(٣١) حياقي في الشعر . ص ٩١  
(٣٢) مدا يلى منه لتاريخ . ص ٦٢  
(٣٣) حتى ظهر الموت . ص ١٨  
(٣٤) مدا يلى منه لتاريخ . ص ٨ - ٩ .  
(٣٥) حياقي في الشعر . ص ٣٧  
(٣٦) حتى ظهر الموت . على شرف . ص ٧٦ - ٩٨ . ١٨٠  
(٣٧) قصة القصير . ص ١٣١  
(٣٨) مدا يلى منه لتاريخ . ص ٣١  
(٣٩) قصة القصير . ص ١٦٦  
(٤٠) نفس القصير . ص ٨٦ - ٨٧  
(٤١) غصه . ص ١٤٢ - ١٤٣  
(٤٢) غصه . ص ٨٧ - ١١٩  
(٤٣) غصه . ص ٧٥  
(٤٤) غصه . ص ٦٠ - ٦٨ - ٧٥ - ٧٦ - ٨٥ - ٨٦ - ٩١ - ٩٨ - ١٢٦ .  
(٤٥) «لأنه لا شيء إلا هذا» يغني في قصة القصير يتغير على معصودات كثيرة غير قليلة بل  
حداثة أمية حور الأفضل .  
(٤٦) قصة القصير . ص ٦١ - ٦٢ - ٦٦  
(٤٧) أنظر المرجع السابق . ص ٦٣ - ٧٤ بقصة عامة  
(٤٨) المرجع السابق . ص ٦٤ . وقد توصل صلاح عبد خضير بصديق صغيره ب هذه  
النتيجة التي وصل إليها حيث استنتج من رواية «أطراف كتاب هذه الصور» - بعدة  
والخبرة في حجر «بعض العبدية» - مسألة علا حرفة . كوكوت . ١٨٨٠ .  
ص ٢٢٦ - ٢٢٨ - ٢٢٧ (٢٧٦)  
(٤٩) قصة القصير . ص ٦٤  
(٥٠) حياقي في الشعر . على التوالى . ص ١٦٦ - ١٦٤

# المكتبة الأكاديمية

ACADEMIC BOOKSHOP

١٢١ ش التحرير / الدقي - تليفون: ٧٠٩٨٩٠ - تللكس: ٩٤١٢٤

- \* أحدث المراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات
- \* نظام دورية لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- \* أحدث كتب العمارة والفنون
- \* قسم خاص للدراسات والبحوث العالمية المتخصصة
- \* أنتم عرض كتب الأطفال والكتب التعليمية

معرض في دارم لعمال الفنانين التشكيليين المصريين

# المرکز القومی للعلوم والفنون

یدعوکم لزیارة متاحفه

بالقاهرة

متحف الفن الحديث	ميدان فني - سه اسماعيل أبو الفتوح بالفي
متحف محمود خليل	سه مصطفى - خلف تاري الجزيرة بالزمالك
متحف الجزيرة	سراي النصر - ارضه المعاصره بالجزيرة
متحف نياحي	حدائق الاهرام - أول ميلو مصر بالمنطقة الأولى
متحف مختار	حدائق الخربة - ارضه المعاصره بالجزيرة
متحف الحضارة	سراي النصر - ارضه المعاصره بالجزيرة
متحف بيت الأمة	سه سعد زغلول بالقصر العيني
متحف مصطفى كامل	ميدان القلعة
متحف أحمد شوقي	كورة ابيه ها في نهاية حديقة الجوان بالهنية
القبلة السماوية	سراي النصر - ارضه المعاصره بالجزيرة

المنصورة

متحف دار ابن لقمان ميدان الوافي

متحف محمود سعيد	شارع محمد باشا سعيد هانكليس
المتحف البحري	قلعة قايتباي

الإسكندرية

# صلاح عبد الصبور



## بناء الشخصية

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نعرف على فكر شاعر كعزنا وثيقا وناما دون مراجعة عطائه النثري الكامل باعتباره وحدة متكاملة الأجزاء ومتلاحمة الفصول . وصلنا متجا نروايا رؤيته الإبداعية المنطلقة في شعره وأعماله الدرامية . إن ما يكتبه الشاعر نثرا يمثل . في واقع الأمر ، قاعدة الجبل الذي كثيرا ما نتجيب ذراه وراء أفعلة الشاعر فتوحى وللمح وتضمن ما تكشفه طبيعة النثر الواضحة الصريحة وما يحمله من تقرير وتحليل .

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا<sup>(١)</sup> تنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتصلة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعلمية . كما تتضمن نظرات في تاريخ مصر السياسي والأدبي الحديث .

إن اهتمامات عبد الصبور في كتاباته النثرية تعكس تميزه بالقياس إلى موقفين حضاريين أحدهما يتمسك بالجمود والسكون ، وتندرع روح المفارقة الفكرية والفنية . والآخر يتم عن روح « المفارقة » ، التي تتجلى في الولوج بالرحلة في داخل الذات ، وفي المكان والزمان والأفكار ، وفي استواء العوالم المكشوفة ومجازوتها إلى عوالم جديدة<sup>(٢)</sup> .

إن الولوج بالرحلة إلى شطآن المعرفة القاصية ، والاحتراق بنور الحقيقة ونارها . موقف متكرر في شعر صلاح عبد الصبور ، يواصل إلحاحه على وجدان الشاعر في آخر قصائده المنبثورة ، فتجده « يسبح في عرقه ودماءه » ويرسي نشاط الزمان البعيد القديم إلى حيث « كل شيء يحل له وتكشف »<sup>(٣)</sup> . أما رحلة عبد الصبور في كتاباته النثرية فيحلوها هدف محدد هو إرساء تقاليد ثقافية جديدة تسهم في تشكيل وجدان الإنسان المصري . وتضمن حباسته المعاصرة : وأتخذ رحلة عبد الصبور ثلاثة اتجاهات رئيسية . يمثل أيضا في محاولة تقوم الواقع الثقافي في مصر من خلال عملية نقد وإثبات للهويته العربية من القيم الفنية والتاريخية ، وينتج عنها تأليف نحو تأصيل القيم الباقية في تراثنا العربي القديم ويرمي أيضا إلى الإلحاح على استنباط قيم من التراث العالمي والفكر المعاصر . وتضلع للنماء في مستقبل الثقافة بشرق ومغربا .

ولقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة في صنع وهي الثقافة المصرية ، ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعني الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص الملمح الأساسي في تكوينهم . لقد وهبوا جميعا ، برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتبوع المنطلق ، أرواسا لا تألف السكون ولكنها تسمى إلى مجازة الواقع وخلق واقع جديد . إن الرغبة في المجازة دفعت العظماء - « للندش الأعظم » به إلى أن ينقل دمهته إلى أبناء مصر ويرجمها جهدا دقويا على طريق المبرقة والتقدم - لا ين ولا يكف إلا بإبطاء صفحة الحياة ذاتها . وهي نفس التزعة التي جعلت طه حسين يحدث تغيرا جوهريا في تاريخ الأدب العربي عندما استعان بمناهج جديدة في النظر إلى التراث القديم . وأدرك بالعقاد إلى أن بينه الأذهان إلى مفاهيم ومقاييس جديدة في مجاله النثري والنقد . وقادت الحكم إلى التأثير في الوجدان العربي بفهمه لدور الفنان ، وفيلسفته التوفيقية بين الشرق والغرب ، وخصوصيته الحضري . إلى الإسلام في تطوير اللغة العربية المعاصرة . مستعينا بما يوحى من حنين لغوي قديم . وهي أيضا التزعة التي أسقطت على شوقي أنه يلجج بديان الله المسرح التجريبي . فيقول : « فضل الابداع لا يتطويع اللغة المصحح ، للحوار المنظم » .

يتخطى مفهوم الشاعر القديم ، الذي ينظم في شتى فنون القول معبرا عما في نفوس الناس لا عما في نفسه وذاته ، وظل شعره يمثل ظاهرة منفردة تتفنى بالمخاسن الأثرية ، وتصف اللذة ، دون تعمق أو نقاد في النظرة . بحيث تصبح اللذة مذهبا وفلسفة في الحياة ، تتلاقى مع فلسفات أخرى ، وتصنع نيارا حضاريا له جذوره وامتداده في تربة المجتمع<sup>(١)</sup> .

إن إدراك عبد الصبور لتغير مدلول الشعر الحديث قادته إلى رحلة أخرى في أغوار التراث بحثا عن جذوره الحضارية ، فانقطع خلال عامي ١٩٦٤ و١٩٦٥ للإحاطة الشاملة بالتراث الشعري العربي ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة<sup>(٢)</sup> ، قدم على إثرها كتابه «قراءة جديدة لشعرنا القديم» . والقراءة الجديدة ليست إلا كشفا عن القيم الباقية من الموروث الأدبي ، والصالحة - في نفس الوقت - للانتماء مع المفاهيم العصرية . بحيث يتم بهذا الاندماج مزاجية فنية وفكرية ، يخرج من أعطافها الأدب العربي المعاصر .

وتتمثل أول القيم الباقية التي يبتدئ إليها صلاح عبد الصبور في التراث الشعري العربي ، في ميل الشاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقي والطموح إلى اجتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع في هذا اللون من الشعر نغمة التزهد في الدنيا ، وهي النغمة التي بلغت فيها الأول في شعر أبي الصاهية ، ووصلت إلى ذروتها عند أبي العلاء . وإذا كان شعر التزهد في الحياة يتناول فكرة واحدة هي التذكير بالموت بوصفه ظاهرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر «ميتافيزيقا الموت» ، يمثل وجهها من وجوه التعبير في هذا المجال ، ظهر فيه نفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذي يختلف عن غيره من الشعراء . فالمرت عند طريقة بين العبد ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجرد ، ومثوى الإنسان الحقيقي - فها يقول **الأفوه الأروى** - هو القبر وليس ما يسكنه في حياته ، بل إن العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يضم رفات أحياء الشاعر المفاقرين للحياة ، كما يقول متمم بن نويرة ، في حين ينهم أبو ذؤاد الأبادي الموت بالجنون إذ يلثم الناس ولا يبي من سوي بقية فاسدة . وكذلك تصدر عن شاعر آخر هو **كعب بن سعد الغنوي** صيحة ملتحاة في قوله «**للحد أفسد الموت الحياة**» . وأيضا فإن أبا نواس يصل إلى بعض حقائق الوجود في قوله :

ما أرتد طريف امرئ بلذته  
إلا وشمى بموت في جسده

لقد هدته لغميته النافذة إلى أن أحلانا الجسم البشري في حالة موت وحيلة تصليح - فهو يشهد موته في حياته . ويقدم ابن الرومي ، في بابيته المفعولة<sup>(٣)</sup> رؤية متكاملة للكون ، يتضافر فيها الإنسان فرحا مسلوب الحول والظول . ويظهر عند أبي الطيب المتني لون من التأمل الميتافيزيقي الجامع في الحياة والموت ، فلقد أفسدت آفة الانقضاء متعة الحياة ، والموت ليس سوى ضرب من الغلبة - يستل الحياة كما ينقل السيف إلى العنان - يتسلل الفنى إلى موطن الروح الخفى . ويتجلى في شعر أبي العلاء العربي اشتغال بقضايا أحياء والموت في مستوياتها

لقد كان عبد الصبور يطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقي وحيه ، وقابلة - في نفس الوقت - للتطور ومجاورة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان جبل طه **حسين والغداد** قد جمع بين المعرفة العميقة بالتراث العربي ، والاتصال بمناخ المعرفة في الغرب اتصالا وثيقا ، إلى جانب الوعي الثقافى بطبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها بلاده . ويحج في المنور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر ، وتحفظ في نفس الوقت بمخاضاتها الذاتية ، فكانت الجسر الذي عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وجاوزت به تصور القرون الوسطى وعصور التخلف - إذا كان جيل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن الدقيق بفضل تكوينه فإن أدب الشباب - عدا بعض أشجاره الباسقة - بعكس نزعات بلوغه بالتجديد في الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن ينبع هذا التجديد من ضرورة فنية ، أو يكون معبرا عن وجهة نظر في الكون والإنسان . ويرجع الانقسام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفرق الفئوي والتبجيل والتأثر السريع بشذرات مغرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديده متأن لانتفاء الأدب الفنى والفكرى ، أو أبوه الفنية كما يسميها عبد الصبور<sup>(٤)</sup>

إنما إذا تقرب من تصور عبد الصبور لثقافة الأدب وتكوينه الفكرى ، وفور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الانقسام في كتاباته . إن طموح الفنان إلى مجازاة واقعه لا يبنى الانفصال عنه ، بل يبنى الكشف عن أوجه النقص فيه وسبل تخطيه . ولن يتحقق هذا إلا إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلتقي الشاعر بالفلاسفة والأدباء في رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لا يجمع بين تلك الرؤى والقدرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث يمتد اكتشاف الحياة وغلتها خلقا جديدا . والشاعر في مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه **معادل له ، وهو لا يلقى فيه ولكنه يقف إزاءه** . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون **علاقته بنفسه أكثر ولوقا وحميمية من علاقته بالعالم**<sup>(٥)</sup> .

وتتوقف عبد الصبور عند التجارب الشعرية التي تقرب من هذا الفهم ويحد في إيليا أبو ماضي صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الغنائية وزعة التأمل في ذاته ، وقادته هذه النزعة إلى تجاوز الأعراس النسبية سعيًا وراء الجزهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكائنة في نفس الإنسان أو عقله ، التي تكشف له أسرارها إذا ما استيقظ ذاته وتأملا . لقد استطاع أبو ماضي أن يكون أحد الذين ردوا الطفل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطحف في شعره لهجة خميمة ومبائقة عميقة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال<sup>(٦)</sup>

وعلى حيث حققت تجربة أبو ماضي استمرارتها في أصوات شعرية جديدة ، انطلقت بها إلى لقاء الفكر بحياة ، تاريخ صوت على محدود طه . على الرغم من أنه يبرز في الصور في مطلع حياته ، وكان أنما لديه . لقد تميز شعره بل بانشاق **عمره الحسى** ، ولعدد اهتماماته ، كون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ، ولم يستطع أن



وقدرته على استخراج المفارقة أو التناقض من المواقف الحياتية المتكررة<sup>(١٨)</sup>.

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملا خصائص الوروث متدججة بشكوكه المخلص ومزاجه المصري ، ظاهرة متكررة في تاريخنا الأدبي ، تتعد من «ديوان الحماة» لأبي تمام حتى «ديوان الشعر العربي» لأدونيس ، وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تجديد انتهائه الشعري ، فإننا نجد أباه العلاء العربي يمثل عنده المكانة الأعلى في عالم الشعر العربي القديم . لقد أدرك روح الشاعر الصري ، وبخاصة في لزومياته ، ذلك الحزن المعادي الممتد قال به عن ظل للنبي ، وعكف على نفسه بتأملها ، ويستمد من ثرائها الثغرى والثغاني ، ويعين في التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فيكشف للذات كثير من حقائق الحياة<sup>(١٩)</sup>.

إن صوت أبي العلاء يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعملية الإبداع ، ويتألف مع منحى أصيل في تراثنا العربي ، هو التجربة الصوفية من حيث اتخاذ استبطان الذات سبيلا يحقق الوصول إلى المعرفة الحسية . ولا تقتصر الوسائل التي تربط التجربة الفنية بتجليات الصوفية على التلاق في المطلق والعالية ، بل إن الشاعر يستمد من ثراء القاموس الصوفي ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتخييزها الدقيق بين مختلف أحوال الزمن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من ظواهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة .

ويستخدم للتصوفة المسلمين عدة مصطلحات للتعبير عما يطرحه من الذهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الوحي أو الإلهام أو الجليس ، فيطلق مصطلح اللوايح<sup>(٢٠)</sup> على الحواشي العبرية التي تتبع بحث لا يدري الإنسان ، ونحيا في مسار عقله الواسع ، ولا يتجهز كبقية الذين يقدرون ما يتجهز حال الصفاء العقلي ، والطولام وهي أيضا خواطر سريعة ولكنها أدم مكان من سابقها ، وإن تعرضت إلى خطر الأول . أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادي الذي يده القلب ويخبره فيخرج به عن مداره إلى مدار جديد ، فالوارد إذن هيئة وجدانية عالية . وما الفن العظيم سوى وراثت وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود ، فالوارد يختلف عن دلالة المجلس الوجداني الذي هو نوع من القطعة الثابتة ، أو هو قبة شبه عقلية نشأت على . ومن خصائص الوارد بقاء أثره ، وضرورة أن يتبعه فعل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكف على ذاته بتأملها ، ويتم عملية الإبداع عن الذات ، وتتضح الذات بالنظر إليها كي تلقى فيها الذات النافذة عينا وتتغير منها عناصرها من المراتب والاضطرابات والمعلومات ، والخواطر والموجدات كافة ، وتؤلف بينها ، ويخلص من الفوضى والكل ما يراه للتعبير .

إن استواء العمل الفني خلقا جديدا له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مضنية على طريق الفن ، يصير عنها الصوفية مصطلح الطلوع والتمكين ، ويوصف صاحب الرحلة بأنه «مريد» من عباده الخاضعين له . أما في الفن فإن الفنان يجاهد كي يفوز إلى إيمان فني ، وأجده إلى الوارد الأول ، فهناك ينبع من مكان ما يحاول الفنان أن يتصديه ويتوصل به ،

الشاملة ، وبخاصة في ديوانه «لوم ما يلزم» . وكذلك في كتابه النثرى «الفصول والغايات» .

أما القيمة الثانية الباقية في الشعر العربي فهي قدرة الشاعر على أن يلهم أنقى ما في الطبيعة وأدق ، وهو في الوقت ذاته جوهر وروحها ، ذلك هو عنصر الحركة . فالطبيعة ليست ثابتا مطلقا ، وإنما هي في حركة وتغير دائمين ، وهذا التغير هو دليل انماء والحياة . وتبدو هذه الحركة في أتم عفوانها في معلقة امرئ القيس . كذلك استطاع الشاعر العربي أن يقيم حوارا بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر في شعر أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص وغيرها ، فيتحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلطم السحاب ، أو يدفعه عن وجه الأرض ، أو يستغيث الشاعر - كما فعل أبو تمام - بالسحابة فتطيل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيزج بينها وبين عاطفته ، وتغلغل عليها حاله النفسية . ولا يكتفى الشعراء - وبخاصة أباه تمام والبحتري وابن الرومي - بهذا الاقتراب الحميم ، ولكنهم يثرون الحياة البشرية في الطبيعة ، ويجعلون لها إرادة بشرية مريدة وفاعلة .

وإذا كان الشاعر العربي قد استطاع أن يقيم حوارا مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع الكائنات الحية الأخرى . وتبرز في الشعر العربي ، إلى جانب صورة الناقة والمهابة والغزال والقطا ، تلك العلاقة القوية بين الشاعر والذئب كما تظهر في شعر امرئ القيس والمرقس الأكبر والفردق . فالذئب يواجه الإنسان واجهة الفارس للفارس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحيانا - كما فعل البحتري في قصيدته في الذئب - إلى توحيد تام بين وجدانه وجدان غريمه الوحشي فكلاهما يطلب نجاة بوقت الآخر . ويصور البحتري في هذه القصيدة حركة نفسية دافقة ، تحشد بالتآلف والتضاد بين أفعال الشاعر وأفعال الذئب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التي اعتزت كلها قبل الانقضاض الأخير .

ويمثل شعر الحب وجهها من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ونفسية وبشيرة كثيرة . وتعايش في الأدب العربي الجاهلي نظرتان إلى المرأة - نظرة حسية تتحرى نموذجها واحدا للجمل الأكثرى البش الفاره ، الذي يطلبه كما يطلب غيره من الماعنم ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتميز الشخصي . وأما النظرة الأخرى فإنها تحمل المرأة محلا عاليا ، فشئت أن تكون روح الحياة وجوهرها ، وتتجلى هذه النظرة في الشعر المعزى في بداية العصر الأموي . غير أن الشعر الجاهلي يسجل لثلاث بعض الشعراء إلى الحب الرشي ، وتظهر هذه النزعة في شعر المرقش الأكبر ، والمرقس الأصغر ، وأخيل المسند وغيرهم . ومن أهم القيم الباقية في الشعر المعزى ظهور ملامح رومانسية كثيرة ، شكلت رافدا أصيلا للاندماج الرومانسي في الشعر العربي الحديث ، من بينها المرج بين الحب والموت ، والولع بالحياة والافتراق .

ويحفظ الشعر العربي بقيمة أخرى مهمة هي القدرة على التوصل في بعض نماذجيه - وبخاصة في شعر أبي نواس والمتن - إلى حس فكاهي راق ، يمتزج فيه انتعاش غش الفأل ودكاؤه وموجبه .

فيرحل في إثره . ويفصل الفنان عن ذاته . خلال تلك الرحلة المضنية . وتفصل الذات عن نفسها لتتبعها وتميد عرضها على مرآتها . ورحلة شاعر أو الفنان إلى المكنى قد يصيبها التوفيق في السيطرة على العمل وإحكامه فيها . غير أنه قد يعثرها الإخفاق مثلاً يخفق بعض الصوفية في الوصول إلى مرحلة التلويح والتكفير .

والصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، وأن غايتها هو الظفر بالنفس ، إذ تستمكن من الاتصال بالحقيقة العليا أو النور الكلي . إن هذه الغاية هي أيضاً غاية العمل الفني . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو في حديثه عن المحاكاة والتطهير ، فمحاكاة المبدع للطبيعة ليست تقليداً لها بل تشكيلاً أو تركيهاً جديداً لمعاصرها ، تتشكل فيه موهبة الفنان الذي يتحرى الصدق الفني والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل الفني يخفق ذاته ، وفي هذا التحقظ تظهره الكبير بتلك الذات . وكذلك فإن مثاقيل العمل الفني . فضلاً عن أنه يكسب لذة عقلية ، يقع على معنى الأشياء فتثير في نفسه مشاعر الخوف والرحمة فيظهر منها . والتطهير بهذا المعنى ليس سوى تصفية للنفس وتهذيب لها ، فهو فعل أخلاقي غايتها الظفر بالنفس في آخر الأمر<sup>(١١)</sup> .

ولا تقتصر أوجه التلاقح بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من حيث المنظلق والغاية ، على تلك الأوجه التي سبق ذكرها ، بل إن هناك من يجد تشابهاً بين أحوال الصوفية وبين تيارات أدبية معاصرة ، مثل الرمزية السريالية ، باعتبارهما صيغتين فنييتين ، تطلقان العنان للخيال والأحلام . ويعدنا شاعر معاصر من أكبر شعراء أسكتلنديا هو جونار أكيلوف نقلاً عنه : «لم يحسن فهم هادين الانجمايين إلا بعد أن قرأ شعر الشاعر المنصوف يحيى الدين بن عربي ، وأدرك أنه كان شاعراً سبائلاً إلى الرمزية والسريالية معاً»<sup>(١٢)</sup> .

• • •

ويتجمل الزاهد الثالث في كتابات عبد الصبور النثرية في تأكيديه وإحلامه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمي ، قديمه وحديثه . أو على حد قوله «فترة بعض الأفكار العالمية للإعلام في لغتنا العربية»<sup>(١٣)</sup> . والدافع وراء هذه الجهد المتأثر بالذوق هو إيمان عبد الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمي ممتد ، وإنه ملك للبشر جميعاً ، يستفيد لاحقاً من سابقيه ، فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد الخيرة الفنية والفكرية التي سبقت . ولن يستطع الفنان في أي موطن أن يكون جزءاً من التراث الإنساني ، ويخفق دوره بوصفه إنساناً متصلاً في هذا الكون ، إلا إذا شعر بانهائه في هذا التراث ، وحاول جاهداً أن يتعرف على قومه ، ويشير منها بأبهامه وأجداده القنين .

وطبيعي أن يحل الشعر صدراً اهتمامات عبد الصبور . وأن يعطى ت. م. إليوت لديه المكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما يشغل عبد الصبور في تجربة إليوت هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر لكبير . وتحقق هذه الرؤية في أعماله وكتاباته النقدية :

لقد جمع إليوت في شعره بين ضمين ، أولها الطابع السلبى لعالم المعاصر . وثانيها الطابع الروحي الإيجابي للتقليد الذوق والفنى في العالم القديم<sup>(١٤)</sup> . وبذلك التقى في شعره الماضي والحاضر في هيئة رموز يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودينية بالغة العمق . إن رجوع إليوت إلى الماضي ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا يتم – كما يرى عبد الصبور – عن نزعة هروية زاهلة في الحضارة المعاصرة ، كما اتهمه بعض معاصريه ، وإنما كان اتكائه على الماضي رغبة منه في عرض الحاضر بقرنه الروحي عليه ، لكي يكون ذلك دافعاً لأبناء هذا الحاضر لأن يتجاوزوا إملاتهم الروحي والفكري . وحين انطلق إليوت من مقولة بودلير إن العالم الحديث حرب ومزيف ، لم يقف عند ذلك الحد . بل جاوزه مشيراً إلى طريق الخلاص . ووجد إليوت خلاصه في العودة إلى الدين ، ورأى أنه يقدم تفسيراً لكثير من ظواهر الحياة والنفس والوجود التي عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الانجماه يلقى صجوماً عنيفاً في عصر يزهى بالعلم والإحصاء والتقدم التكنولوجي فإنه يظل – على الرغم من ذلك – أحد الطرق المطروحة على الوجدان المعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تلمسها عند بعض الفلاسفة الوجوديين من أمثال كيركجارد واتباعه حتى جابريل مارسيل . وفي محاولات متكررة لإحياء الدين في صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة اللاهوتيين ، كما أنه يمثل انجماه ملموساً لدى قطاع كبير من مفكرى وفناني ما بين الحربين الأولى والثانية ، وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن إليوت إذن مجرد متنبئ يسقط الحضارة المعاصرة نتيجة زيفها وشوئها ، بل كان شاعراً واقعياً اتصل بالواقع وخاض تجربة الشك والحيرة والتردد ، وهي السبات التي عكستها أعماله المبكرة ، وبخاصة «أغنية العشاق ج. ألفريد بروفلوك» . كذلك عرض رؤيته للشائنة في العالم في قصائده «الرجال الجوف» و«الأرض الخراب» ، ثم انتهى إلى يقين عبر عنه في قصائده الدينية الشهيرة ، مثل «الراحات الأربع» .

إن معاناة إليوت في اتصاله بالواقع ، ورغبته في تجاوزته ، هي سر جاذبيته التي خلقت له مكانة سامقة في علما الشعر المعاصر . كما أن تبعيره عن رؤيته للعالم تتميز بجماعة لغوية فائقة ، غيرت مفهوم الشاعر المعاصر للقاموس الشعري ، وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية في الاستخدام في الحياة اليومية ، تقاس شاعريتها بمقدار صحتها في التعبير عن مذكرات الشاعر الحسية والوجدانية التي يواجهها في حياته المعاصرة ، واتساجها وتآلفها مع غيرها في السياق الشعري .

ولقد كان لإليوت – مثل غيره من كبار الشعراء – نظرية نقدية تصلح لتفسير كثيرة وتسهل في الحركة النقدية بصورة عامة . وتتميز نظرية إليوت حول اتحاد الشعراء – كنهه «نصوره» – منطلقاً لدراسته النقدية . وهو يرمي بذلك إلى تصحيح مسار النحج الاجتماعي والبنح النفسي لدراسة الأدب ؛ فالعصر ليس وثيقة تكشف عن عواطف نفسية أو دلالات اجتماعية ، وإنما القصيدة الجيدة هي التي قائم بذاته ، منفصل عن صاحبه . فالشاعر الجيد ، حين يكتب ، هو من يخفي عواطفه الخاصة وأراءه الاجتماعية وراء «شعره» ، «شعره» هو الذي يوحى به :

إن عبد الصبور عندما يتصدى لصنع قيم ثقافية جديدة لا يكتفى بنقص المعاصر المكونة لرؤية العالم عند طائفة من أهم أصوات الشعر الشعري . بل يتوصى في نفس الوقت على التعرف بعدد كبير من الشعراء وتقديرهم من شعريهم . وكأنه يؤكد عملياً عالية الثقافة واتساعه إلى التراث الإنساني ، قديمه وحديثه . هذا في حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهمية اتساع أفق ثقافة الشعراء والأدياء العرب المحدثين ، فالقدير الكافي للإلمام بتلك التجارب الشعرية المهمة ليس سوى حافز ومنشط لشهنتهم الفكرية . بل يفهمهم - فيما كان يأمل عبد الصبور - إلى التعرف على إبداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة .

وتبدأ سياحة عبد الصبور الشعرية من كفافيس الشاعر اليوناني السكندر المولود<sup>(١٧)</sup> . والشعراء الروس : بوشكين<sup>(١٨)</sup> ومايا كوفسكي<sup>(١٩)</sup> ، والفشكو وفزنسكي<sup>(٢٠)</sup> . والشاعر الفرنسي سان جون بيرس<sup>(٢١)</sup> . والشاعر السويدي جونار أكيلوف<sup>(٢٢)</sup> . كذلك يتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتبون بالإنجليزية والفرنسية ومنهم إيجي سيذو . الشاعر اللاتينيكي ، وليو بولد سنجر ، رئيس جمهورية السنغال السابق وشاعرها الكبير ، وكريستوفر أوكيجو ، وهو شاعر نيجيري ، وكويزي يورن غانا<sup>(٢٣)</sup> . وإلى جانب ذلك يلتقي عبد الصبور نظرات خاطفة على الشعر الأمريكي في الستينات . ويمثله روبرت لويل وريتشارد وليو<sup>(٢٤)</sup> .

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمية ويتوخى في عرضه للأعمال التي ينارها الإحاطة المحافظة بحياة الكاتب المسرحي أو الروائي وأعماله . مركزاً على الأفكار الأساسية التي تدور حولها أهم هذه الأعمال ومتقصياً . في بعض الأحيان . قيمة إضافة الكاتب - في مجال إبداعه - إلى الخبرة الفنية والفكرية السابقة عليه . وحين يتقدم الشاعر لماثقة عمل فني فإنه لا يشترط مضع الناقد أو مشرطه ، وإنما يتقدم رفيقاً حيناً ، يمد يده للدور إلى الأيدي الممتدة عبر الزمن لأعمال الفكر والفن . يدعوه للحديث والمسامرة ، في حديث الأصدقاء العظام ثراء للنفس والفكر . أراد عبد الصبور أن يشركنا فيه ويطلنا عليه . وكأنه ما عراً وحرف وتصف وجاب فجاج الأفكار إلا ليزداد تحكما في أدواته التعبيرية التي تمكنه من تغيير النسيج الثقافي المحيط به .

أما دائرة عبد الصبور في مجال المسرح فتشمل شكسبير ونيكوف وأرثر ميلر وبريجن أوويل وجون أوزبورن وتسي وليامز وبيتر فايس وفردريك دورغات وأرلابل وأونسكو ويكيت وموليير وغيرهم<sup>(٢٥)</sup> .

وفي مجال الرواية يتحاور عبد الصبور مع كثير من التجارب الحديثة . فيتوقف عند همنغواي وتسي وليامز وإيليا إهرنبرج وديستوفسكي ، ويحيط بكونزراكس وسيمون دي بوفوار وأرسكين كاللويل وفاريسيل بروست وجيمس جويس وكالكا<sup>(٢٦)</sup> .

لقد سعى عبد الصبور إلى تلهم أبعاد واقعنا التاريخي والسياسي بنفس الاهتمام الذي سعى به إلى تعميق وعيه بترانه الأدي والتراث العالمي ، واختار أن يجعل مسئولية رؤية تطمح إلى خلق بيئة ثقافية مستنيرة وواعية .

ومن التجارب الشعرية الأثرية لدى عبد الصبور تجربة لوركا شاعر أسبانيا الشهير . لقد وفق لوركا إلى ضرب من المصالحة بين التراث والجلب . فاغترف من متنبين مهمين من منابع التراث في بلاده ، أحدهما هو تراث الشعر العربي الأندلسي القديم . والآخر يمثل في أغاني طوائف النجر أو الحيتانو . ولقد استطاع لوركا أن يقتبس جوهر هذا التراث العجوى وروحه التي تجسدت في الرؤية الحسية المفتحة على مظاهر الحياة . والمفصعة باللون والظل والرائحة واللمس . وكأنه تخطط العالم كله في كأس واحدة . لكنها أيضاً رؤية حزينة . يبين عليها إحساس بالموت الكامن المترص للانقضاض دون نذير . وإذا كان لوركا قد اغترف من تراثه فإنه لم يستخذ أمامه . بل أنضج تلك الروح النعجيرة لأصالة الخاصة . وصاغ تجربته صياغة شاعر مثقف عصري متأثر بالثراث العالمي وتيارات الفكر المعاصر . بقدر تأثره بترانه القومي الخاص<sup>(٢٧)</sup> .

إن الأمم ذات الحضارات القديمة تواجه في فترات من تاريخها بضرورة اتخاذ موقف حضاري يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصرتها في صيغة ملائمة تحقق تجديدها . ولقد واجهت اليونان في أوائل هذا القرن . كما واجهت الأمة العربية في نفس الوقت تقريبا . مشكلة بناء شخصيتها القومية . واعترض مسيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتغريب ، تمثل أولهما في الحضارة الإغريقية والبيزنطية . وتمثل الثاني في التركة العثمانية والفتنة كما ظهرت في الفكر الغربي الحديث . واستطاعت العقيدة اليونانية المحدث أن تصل إلى هذا التوازن الذي تجلّى في أدب كبار شعرائها وفنانيها . من أمثال كرتزراكس .

وبعد كونزراكس نموذجاً لتوثيق العقيدة اليونانية المعاصرة في حل مشكلة الأصالة والمعاصرة . ويمثل الإطار الفلسفي لأعماله<sup>(٢٨)</sup> في فكرتين محوريتين . يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون . وهي فكرة الوثنية الحيودية أو الطفرة الحيوية . بمعنى أن الحياة خلق مستمر يتجه إلى أمام وتصله وثبات دافعة تدفع إلى الارتفاع بالمادة لكي تخلق كائناً يتخلص من الحتمية الميكانيكية . أما الفكرة الثانية فتنبع من فلسفة نيشه ونظرته في الفن . ومفادها أن الفن العظيم ليس سوى عصلة التوفيق بين الإلهيين الإغريقين "أبوللو" إله التصميم والإحجام ورمز العقل ، وديونيسوس "إله الخمر والحياة والبهجة ورمز الشوة والإلهام . والفن توحيد بين الإلهام والفصل في صيغة محكمة .

إن كونزراكس يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هي أوليس كي يدير حولها ملحمة الشعرية العظيمة ، التي تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت . ويلتقط الشاعر اليوناني المعاصر طرف الحكاية من أوديسة هوميروس ، ويطلق أوليس في رحلة جديدة ليست في الجزر وأحوال البحار وإنما في الزمان والأفكار . وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآتين وبداية عصر العقل الذي تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان ، ثم نحو الوعي المسيحي في نفس أوليس وإحساسه بالمسؤولية تجاه الجنس البشري ، وصراعه من أجل خلاص العالم ، حتى يرى موته بنفسه ، أو يرى صورته وهو يموت ، وتصبح ذاكرته سجلاً يجرى الكون كله بمخلفاته وفلسفاته المتجانية . إن العودة إلى التراث هنا توظف لخدمة المعاصرة ، وتخطى الحلبة إلى آفاق العالمية .

من ظلم المعاصرة ، ومنطلقاً حيث تورق كلماته وزهر . كالشجرة الطيبة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء .

ولما كان « الحداد المياه إلى منبع النهر حتماً » (٢٧) فإن عبد الصبور قد أب من رحلته مغتلاً بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال البلاد . ولكنه عاد ليؤغل في رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متخففاً

### • هوامش :

- (٢١) كتابة على وجه الريح ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٤  
(٢٢) عندما أوغل السنباد وعاد ، العرفى - أكتوبر ١٩٧٩ ، ص ٢٠٠  
(٢٣) حتى ظهر الموت ، ص ١٩٨ - ٢٠٠  
(٢٤) ونق الكلمة ، ص ١٥٧ - ١٦٠

(٢٥) يائش عبد الصبور بحيرة سرح اللامقنول عند دورجات وأزنكو ويبيكت في «حتى ظهر الموت» ص ١٥٦ - ١٦١ ، كما يائش في بعض الكتاب مسرح يوجين أونيل ، ص ١٤٤ ، وأزرق عابر ، ص ١٤٤ - ١٤٨ (أعيد نشر هذا المقال في «مدينة العلق والحلقة» ص ١١٩ - ١٢٨) ويثير فائس في «وقتي الكلمة» ص ٣٩ - ٤١ ، ويتعرض للشكوك التي حاصت حول كتابة شكسبير لمسرحياته المعروفة في «كتابة على وجه الريح» ص ١٠٧ - ١١٦ ، وفي «مدينة العلق والحلقة» ص ٤١ - ٥٤ ، ويائش في الكتاب الأخير مسرح لشيكوف ص ٧ - ٢٦ ، وأوزيرون ص ٢٧ - ٣٩ ، ويتنسى وليامز ص ٧٢ - ٩٠ ، ومولير ص ١٠٠ - ١٠٤ ، ومسرح آرايل في «كتابة على وجه الريح» ص ١٤٥ - ١٦٠ .

(٢٦) يرى عبد الصبور أن أهم سمات أمثال هنجواي تسليط الحناجر التقليدي بين الكاتب والحارب ، أو رسل الكلمة ورجل القمل ، «أصوات العصر» ص ٨٠ - ٨٥ ، أميد نشر للكتاب في «مدينة العلق والحلقة» ص ٦٥ - ٧٤ . ويتناش عبد الصبور رواية «عريف امرأة أمريكية» لنس وليامز في «أصوات العصر» ص ٩١ - ١٠١ (أعيد نشر المقال في «مدينة العلق والحلقة» ص ٦٥ - ٧٤) ، ورواية «البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست في «أصوات العصر» ص ٨٦ - ٩٠ (أعيد نشر المقال في «مدينة العلق والحلقة» ص ٩٢ - ٩٧ . ويقدم ثلاثة أمثال لسيجون دي بوفوار في «النساء حين يتعظمن» في بيروت ١٩٧٨ ، ص ٨ - ٤٣ ، ورواية لأوسكين كالدويل في «النساء ...» ، ورواية «الجد» لكرزويو مالبازيه في «النساء ...» ص ٧٩ - ١٠٩ ، ورواية «طوفان الجبل» لإيليا إهرنبروج في «النساء ...» ص ١١١ - ١١٦ ، (أعيد نشر المقال في «مدينة العلق والحلقة» ص ١٦٦ - ١٨٠) .

كذلك يتعرض عبد الصبور لمناقشة رواية «العيط» لنيبويسكي ، ويشير إلى رؤية الكاتب للعباءة التي تلخص في مقولة كركهاارد إن الوجود البشري في جوهره عذاب دني ، وأن الخلاص البيني والأملاني هو غاية الحياة . انظر «كتابة على وجه الريح» ص ١٦٧ - ١٧٢ . وفي مناقشة رواية زوييا كركنازكي ينضم إلى أن عمر الرواية ينور حول الفطوح إلى الوصول إلى الطلق عن طريق التأمل والمجاهدة الصوفية وهو موقف شخصي تنتفض في الرواية ، ويتبادل موقف زويويا ، والذي لا يعرف الطلق ولكنه يتنغمس في منع الحياة النفسية ويمسكها ليحمل منها مطلق لحظته ويسمع حسمه اللهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . «كتابة على وجه الريح» ص ٢٠٥ - ٢١٠ .

(٢٧) عندما أوغل السنباد وعاد ، العرفى - أكتوبر ١٩٧٩ .

- (١) كتابة على وجه الريح ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٤  
(٢) عندما أوغل السنباد وعاد ، العرفى - أكتوبر ١٩٧٩ .  
(٣) سلسلة مقالات بعنوان «حول أدب الغياب» ، رحلة على الورق ، القاهرة ١٩٧١ ص ٧ - ٢٧  
(٤) كتابة ... ص ٦٨ - ٧٠ .  
(٥) نفسه ص ٤١ - ٥٨ .  
(٦) نفسه ص ٥٩ - ٧٨ ، و «مشارف الحسين» ، الدوحة ، أغسطس ١٩٨٠ .  
(٧) حياقي في الشعر ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١١١ .  
(٨) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٧٣ .  
(٩) مدينة العلق والحلقة - القاهرة ١٩٧٢ ص ٧ - ٨ ، وفي «أصوات العصر» بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩ - ١٠ ، وكتابة على وجه الريح ، ص ٧٩ - ٨٦ .  
(١٠) المزيد من التفاصيل عن تأثر عبد الصبور بالشعرية الصوفية انظر : «حياقي في الشعر» ص ٨ - ١٢ .  
(١١) حياقي في الشعر ص ١٥ - ١٧ .  
(١٢) كتابة ... ص ١٠٠  
(١٣) نفسه ص ١٣٢ .  
(١٤) مشارف الحسين ، الدوحة مايو ١٩٨١ ، كذلك تناش عبد الصبور بحيرة إبيوت في «أصوات العصر» ص ١٢٢ - ١٢٥ ، وفي «حياقي في الشعر» ص ٩٠ - ٩٧ ، وفي «كتابة على وجه الريح» ص ١١٨ .  
(١٥) مدينة العلق والحلقة ، ص ١٣٠ - ١٣٦ ، وانظر «حتى ظهر الموت» بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٨٩ - ١٩١ .  
(١٦) يائش عبد الصبور الإنسان الفاسل بحيرة كركنازكي في «كتابة على وجه الريح» ص ٢٠٥ - ٢٠٧ . ويتناش أماله في «وقتي الكلمة» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٧٣ - ٧٢ .  
(١٧) حياقي ... ص ٢٣ ، ٢٤ - ٢٩ ، وانظر أيضاً «كتابة على وجه الريح» ، ص ٢١٩ .  
(١٨) ونق الكلمة ، ص ٨٨ - ٩٨ .  
(١٩) أصوات العصر ص ٧٠ - ٧٤  
(٢٠) حتى ظهر الموت ص ٥٧ - ٦٠ .  
(٢١) كتابة ... ص ١٨٩ - ١٩٢

على الشاعر أن تكون علاقته بنفسه أكثر وثوقاً  
وحميمية من علاقته بالعالم . حتى يستطيع أن يعيش إزاء  
عصره . لا فيه .

كتابة على وجه  
الريح

حتى

# نفسي هـ الموت

□ نصار عبدالله

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش في زمان ومكان معينين بمقدار ما كانت جزءاً حياً وتالياً من مسار تاريخنا القومي في مرحلة مهمة من مراحلها. حقا إنه لا ينتمى إلى تاريخنا السياسي المباشر قدر انتمائه إلى تاريخنا العقلي والروحي، لكن أليس التاريخ الحقيقي لأيّة أمّة من الأمم - فما يرى كثير من المفكرين - هو تاريخنا العقلي والروحي؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى - من لم - إذا قلنا إن موته قد كان - وينبغي أن ينظر إليه - باعتباره حدثاً قومياً بكل ما في الكلمة من معنى.

أوفيا يعلق ججديده للعقل العربي ذاته، وهو ما يتفق في كثير من كتاباته<sup>(١)</sup>، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذي تعرض له، إلى نقطة لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التي يمكن أن نتحدث بين أعمال سائر عائلة التجديد، ونتاجاتهم في تاريخنا الحديث، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوي وانتهاء إلى صلاح عبد الصبور نفسه - لعلنا لو قلنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة في جميع الحالات - إننا في المستويات الثلاثة التي أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة العالقة الأقنذاد على تباينها وترجمتها ما هي في صميمها إلا معركة واحدة متجددة للواقع والأدوات؛ إنها - في حقيقة أمرها - محاولة لقهر الموت، والموت الذي نعيشه هنا، والذي يعنيه صلاح عبد الصبور في كتابه هذا، وليس هو الموت الفردي بداهة، ليس هو موت هذا أو ذاك من أجداد الناس، وما هو كذلك بالموت المادي، ونعني به توقف الأعراض والوظائف المادية الظاهرية للحياة؛ ليس هو الموت المادي إلا بمقدار ما يتصل هذا الموت بالموت الحقيقي، ألا وهو الموت الروحي - للأمة - إلى الأبد. قد تتداخل من الناحية المادية، وقد تشرف على القضاء، أو يتجلى إليها كأنك ذلك، لكنها مرتبطة بما تولد من جيلية إلى جيلية، كما تتداخل في أحقابها المكونات الحقيقية للحياة، وإذا كانت هذه المكونات ما تزال بعد قادرة على الحسنة والغير والتجديد.

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا تجسيدا لوجدان أممتهم وضميرها وتزوعها الباطم إلى تجاوزه ذاتها، واحد من أولئك الذين يصلح عليهم وصف الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون بأنهم يقفون أمام مجتمعاتهم فيجلبونها إلى الأمام ولا يقفون وراءها ليدفعوها من الخلف. إنه التجسيد للولبة الحيوية l'elan vital في التعبير البرجسوني، تلك التي تصيف إلى المجتمع البشري إضافات نوعية، فتتطور بقتضاها ملاحه الوجدانية والروحية، وترقى بفضلها عناصر الحياة فيه، وينتقل بفاعليتها من حال إلى حال.

إنه باختصار واحد من الذين عاشوا لكي يردوا عن مجتمعاتهم غائلة الموت!

والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التي يمكن أن نتحدث بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة، أو التي تبني للولبة الأولى متناثرة، كذلك التي يجمعها هذا الكتاب «حتى نظهر الموت»، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام في توسيع دائرة النقاش، وسبنا إلى العباس الصيلة التي يمكن أن نتحدث بين مجموع أعمال صلاح عبد الصبور وإنجازاته، سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر العربي وتطويره لهذا التجديد، أو ما يتعلق بتطويره للجسج الشعري العربي، بل خلفه إياه خلقاً فما يرى البعض،

كلمة الريسانس - فما يلاحظ صلاح عبد الصبور - إنما تنمى الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ؛ فما كان الكيان الأوروي القديم هو الذى ينضى من رقدته شيئا فشيئا ملهوا بالمعتوان ، بل إن هذا الكيان القديم قد تحمّص عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : «رما كانت كلمة «الريسانس» ورسوخ معناها فى الضمير الأوروي الجديد هي سر تقدمه ، فأوروبا حين ولدت من جديد ، لم تحاول أن تحيى القديم وتلزمه ، بل حاولت أن تبني حياة جديدة بعد تحلل القديم . لقد فشت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها ، بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصلح للحياة ، إيماناً منها بأن للولود الجديد ينبنى أن يعيش فى جو جديد ، ومناخ جديد ، لأنه سيواجه ظروفًا جديدة» (١) .

وها نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر نعيش هذه الولادة الجديدة التى عاشتها أوروبا قبل بضعة قرون ؛ ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمتنا قد بلغت من الشيخوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما ، إما أن نموت ، وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكامنة فى أعماقنا قد هبأت لنا أن نولد مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعالم الغربى عاملاً من عوامل التجديد بالآلم الخاضع ، لم تكن ولادتنا - برغم ذلك كله - ولادة يسيرة ؛ لقد كانت وما تزال صعبة بالغة العسر . وقد ضاعف من عسرها وإرهاقها أن كياننا الروحى والعقل يشتمل على ثلاثة أقطاب أو ثلاثة اتجاهات فكرية هى أقرب إلى عناصر الموت لإلى عناصر الحياة . أولها الاتجاه المحافظ ، ذلك الذى يرى الحيركل الخيرى المحافظة على ما هو قائم والصمك به . وأقل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد عصى عن الحقيقة ، أو تعامى عنها ، أو جبن عن مواجهتها وظل منشعباً بالأوضاع والقيم الراسخة ، حتى حيناً تثبت بوضوح أنها أعجز ما تكون عن تلبية متطلبات العصر . وليس شر من هذا الاتجاه إلا الاتجاه الثانى «هو النظرة السلفية» إن هذا الاتجاه الثانى قد أدرك جانباً مجزئاً من الحقيقة وهو عجز الأوضاع القائمة وإخفاؤها عن أن تقدم مقومات الحياة المنشودة . غير أنه - بدلاً من أن يمد بصره إلى أمام - استدار إلى خلف وارتاب إلى الماضى محاولاً أن يبعثه برمته مرة أخرى ، وأن يصير الحاضر عيشته ، متوهماً أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولاً . ثم يأتى الاتجاه الثالث وهو «الاتجاه المستغرب» . وهو ليس خيراً من الاتجاهين السابقين ، أو هو - إذا شئنا الدقة - ليس خيراً منها فى صورتين من صورته ، أولاً سطحية زائفة ، تدعو إلى مجرد خلع الجلد الغربى وارتياد قشرة أوربية بدلا منه ، وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوربيين سواء بسواء ، وثانيها صورة مدمرة ، تدعو إلى اطراح الماضى كله ، وقطع دابر الجسور التى تربطنا به ، وهو ترتان الغربى بأسره فى مجالات الحياة كافة دون تفرقة فى مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إنها -

باختصار - نظرة تدعونا إلى الفناء فى الكيان الأوروي وتقليده فى كل شئ ، دون اختيار. أو ليعبر ابتداءً عن طريقة نظر أبنائه إلى الأمور . وانتهاء إلى مظهرهم الخارجى وسلوكهم ، بما فى ذلك مشيتهم وطريقة ارتدائهم للباسهم وطريقة تحميمهم لبعضهم البعض ، أو حتى تقاليدهم

إن المكونات الحقيقية لحياة مجتمع ما لا تتمثل فى عناصر وجوده المادى قدر ما تتمثل فى عناصر وجوده العقلى والروحى ، تلك التى لو تقينا عنها لوجدناها دائماً كامنة فى ذلك الوعاء الخالد المقدس : الفن . وكأنما الفن فى النهاية هو روح الأمة الذى لا يجوز عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور «الإنسان الفرد لا يملك للموت رداً ولا دفعاً ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع جسراً فوق حجير ، وتجعل منها نصفاً ، وتستطيع أن تلوى ألسنتها بنغم بلهيمها الحامسة فى العمل ، أو تقدم به لرقى للأمة ؛ تستطيع الأمة أن تهرموت بالنفن . وحين تدرك الأمة سر الخلود ، يقدم طلبتها الموهوبون ليبدعوا لها نظام أعادها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندك فى هذه الأيدي الموهوبة والألسنة القصيرة . وحين يولد فتان ، يعرف الأمة أنها قد قهرت جيشاً من جيوش الموت» (٢) .

الفن إذن هو خلود الأمة الحى . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجله بريخت عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب ، انتصرت فى الأولى ، وأكملت انتصارها فى الثانية ، وانهارت فى الثالثة ، وحين انهارت انسحبت من التاريخ وكان هذا الجهد كله لم يكن ، وذلك لأنها لم تستطع أن تدفع قنا (٣) .

ثم يتنقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن أمتنا العربية فيستأمل : «من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكميتنا القومية عمدة العظم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت عياله ، ففترقوا فى الأرض والتاريخ ، فلاسفة وفقهاء وشعراء ومؤرخين ونالرين وأهل جلد ، ومصورين وبنائى مآذن ونالسين رخام وحجر ، ونالسين منابر ومشربيات وشبابيك ، ومرتلين للقرآن بالقرامات السبع والعشر ، وقصاصين للملاحم والبطولات على أنغام الربابة والتمزام .

ومن نحن ، وما حاضرتنا ومستقبلنا ، وكيف سنذكرنا الأجيال القادمة بل الأمم القادمة ، إذا لم يبق منا شعر رفيع أو فن رائع ؟» (٤) .

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العقلية والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفاً ، بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحاً ، وبخاصة فى هذه المرحلة من تاريخ أمتنا العربية ، التى ما هى فى الحقيقة إلا مِيلاد جديد ، ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من الخوف والازدهار ثم الشيخوخة فالنداء الذى ساعد عليه توفيق حياتنا الروحية من الحسب والتجدد فترة من الوقت ، وانقضاء الأمم الأوروبية علينا - تلك الأمم التى مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا فى تجديد شبابها الروحى والمادى ، فاجتمع لها من أسباب التفوق الثقافي والتكنولوجى ما جعلها تمنح فى نهش أوصالنا .

ومع هذا فما نحن أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر ، مازك نعيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذى سبقتنا إليه أوروبا وعاشته فى بين القرنين الرابع والسادس عشر ، وهو ما عرف فى التاريخ باسم «عصر الريسانس» The Renaissance ، الذى ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإنها لترجمة من شأنها أن تحجب عن أذهاننا الطبيعة الجوهريّة لذلك الحدث الذى شهدته أوروبا ؛

إن و تشع شعير عن تقديم تمتل في عدم لانتعت بن  
 نعت شدي داسي بي دمو شعر وماهو ضم . لقد حصص على كثير  
 من شعره . عدمي دمت تدقي ندي بعض بين جوهر الشعر لأص:  
 نعت يتجد يد جوهر . وتوهوا أن امتلاكهم للإعجاز يعنى بضرورة  
 امتلاكهم لشعر . ومن ثم جاءت أشعارهم في كثير من الحالات ضم  
 جمدا هامدا لأجدة فيه . نجدنا صلاح عبد الصبور أنه حين كان يعمل  
 بالتعليم كان يدرس تلاميذه إحدى قصائد شوقي الشهيرة . وما هذا  
 البيت :

والدين يسر . والحلافة بيعة . والأمر شورى . والحقوق قضاء

فصنبت إليه أن يمكنه عنه أربعة الوزن والقافية ليصبح على النحو  
 التالي :

الحلافة بيعة . والأمر شورى . والحقوق قضاء . والدين يسر .  
 ثم سأفهم : هل بقي بعد هذا في البيت شعرا ؟ (١١)

لقد كان لهذه الفقيصة مبرراتها التاريخية التي ربما حدث بنا إلى  
 اعتزافها - إلى حد ما - لأسلاتنا الشعراء ، ولكن غياب هذه المبررات  
 في زماننا يجعلنا نحجم عن اغترافها للشاعر المعاصر . ومن أهم هذه  
 المبررات ما يتمثل في الطريقة التي كان يتم بها تلقى الشعر العربي في  
 عصوره القديمة . التي تتمثل في الإنشاء ، وهو ما يفترض محفلا في  
 الجمهور يتوجه إليه الشاعر بإنشاده . في مثل هذه العلاقة المحورية بين  
 الشاعر وجمهوره كان لابد من بجملة الصوت ، وعلو النغمة الموسيقية .  
 ووجود النواصير المنضبطة الكيفية بتنظيم التاني وتوحيده بين جمهور  
 المستمعين . وهكذا هي الشعراء القدامى بمناصير النظم ، وكان هذا على  
 حساب عناصر الشعر ذاته في كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع  
 الطباعة ، لم يعد الإنشاء هو الوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر  
 إلى المتلقي . وأصبح القارئ يلتقي منفردا بالشاعر على صفحات صحيفة  
 أو مجلة أو كتاب . لا يحتاج إلى نغمة عالية تولد انفعالا مباشرا ومشركا  
 بينه وبين غيره . ولا يحتاج إلى وقفة واضحة معينة تلتبب عندها كفاء  
 وأكفد التلقين بالصنفيق . وهو كذلك يستطيع - في قراءته للقصيدة -  
 أن يتحول بين أجزاءها جيئة وذهابا . يتوقف ما شاء عند بعض  
 المواضع . ويسرع ما شاء عند مواضع أخرى . دون الحاجة إلى تقطيع  
 القصيدة إلى أبيات محددة يسهل عليه استيعاب كل منها على حدة . كما  
 هي الحال في موقف الاستماع الحي إلى القصيدة عن طريق الإنشاء .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك ما يتمثل في عدم إيمان شعرائنا  
 القدامى بأهمية صنيعهم للحياة من حيث دوره في تشكيل وجدان  
 الأمة وصياغة ذكولها . ولذلك قل اهتمامهم بالثقافة العامة . بل عدا  
 استئثارهم قليلة من أبرزها « أبو العلاء المعري » ، « دليبيبا » كنج المجلدين  
 والكلاميين والفلاسفة يتخوضون في المعارف الشاملة في عصرهم . كان  
 الشعراء يكفون بحفظ التراث الشعري وتجريد الصياغة وإحكامها .

ومن هنا قل في شعرهم ذلك الطموح إلى استيعاف اللغات الكلية .  
 وندرت في نتاجهم روح المفارقة الفكرية والفنية التي يشراف بها الشعر

في دقن موده ! وما هكذا يكون الميلاد الجديد . وما هكذا وندت  
 وروا الحديثة . وما هكذا ينبغي أن تولد الأمة العربية الحديثة .

إن الميلاد نوع من التفاعل والتأخر والتأخر المتأخر . وهكذا ينبغي  
 أن يكون تفاعلا بين عناصر الحياة في تراثنا وعناصر الحبيب في معطيات  
 العصر .

ولقد كان فكرنا السياسي - فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور - هو  
 أسبق مكونات حياتنا الفكرية إلى إدراك هذه الحقيقة ، إذ استطاع  
 الفكر السياسي في مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر (١٢) أن يقيم هذا  
 التأخر المتأخر . استطاع هذا الفكر - فيما يرى صلاح عبد الصبور - أن  
 يقيم التسوية المطلوبة بين الرافدين الأصليين . « والقد المكان الذي يتمثل  
 في موقعنا الجغرافي وتاريخنا الحضاري ومقومات شخصيتنا القومية .  
 ووالد الزمان الذي يتمثل في هذه الحقيقة من تاريخ العالم المعاصر .  
 بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمي والتكنولوجي » (١٣) . وهكذا انبثقت  
 النظرة العربية الجديدة عليانية الطابع وإن انحزمت الدين . متينة الصلة  
 بالتاريخ . وإن استشرفت الآفاق الواسعة للحاضر . من كل ثمرات  
 الفكر الإنساني . بريئة من الاستسلام والتعصب وضيق الأفق (١٤) .

والسؤال الآن هو : هل استطاع أدبا وقتنا أن يقيم مثل هذه  
 التسوية . وأن يحقق مثل هذا التأخر ؟ هل استطاع أدبا وقتنا أن يولدا  
 ولادة جديدة تكون تعبيرا عن هذه الولادة الشاملة الجديدة التي تولدها  
 أمث ؟

من هذا المنطلق يبدأ صلاح عبد الصبور جولته في أدبا المعاصر .  
 من شعر ومرسح وقصة . عبر فصول كتابه « حق قهر الموت » . إنه  
 يحقى وقد تسلم بزاد من وجدان الشاعر المضي . كما تزود بأدوات الناقد  
 التاني والفكر الاجتماعي والسياسي في نفس الآن . يحقى مفتشا في عطائنا  
 الأدبي المعاصر من عناصر الحياة الجديدة ، يحقى يحاول أن يستكشف  
 إلى أي حد يمكن القول عن عطائنا الأدبي إنه يتمشى إلى أمة تولد ميلادا  
 جديدا . إلى أي حد استطاع أدبا أن يقهر الموت فأصبح بذلك معبرا  
 عن أمة قادرة على قهر الموت ؟ وهو يبدأ بالشعر فن العربية الأول (١٥)  
 بل إنه في الفنون جميعا في العالم قاطبة إذا ما نظرنا إلى جوهره وإلى  
 معناه الأصلي من حيث هو أسلوب في النظرة للحياة والأشياء ، لا من  
 حيث هو إطار من الوزن والقافية . وبهذا المفهوم الأصيل للشعر يتسع  
 معناه حتى ليكاد يصبح مرادفا لثاني الفن ذاته في صوره كافة . ألسنا  
 نصف اللوحة الرائعة أو التمثال الجميل بأنه شعر ؟ وكذلك اللحن الموسيقي  
 البديع ، والرواية النابضة المتشقة .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بالنظر إلى عطائنا الشعري المعاصر في  
 ضوء ما خلفه لنا تاريخ الأدب العربي من كم شعري هائل يمتد عبر  
 عصوره الطويلة . وهو يلتقط بنظره الواعية عناصر الوهن والتقصير في  
 شعرنا القدي القديم ، مقارنا إياها بمناصير الحبيب والفاء في الشعر  
 لأزوري بعد عصر النهضة . مسجلا حركة الشعر العربي الجديد - ولقد  
 كان هو واحدا من أهم رواده - أنها استطاعت أن تحقق المخرج الضوئي  
 بين هذين الرافدين المتماثلين . إذ استطاعت أن تقدم شعرا يتبنى بكل  
 خصائص العصر - « كون أن يفقد انتصافه » يتنوره الغربية .

ويسموه<sup>(١١)</sup>.

تطوراً - لم تكن إلا محاولة للتخلق، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التي تحققت على يد مدرسة الشعر الجديد.

هكذا ولدت هذه الحركة ونمت وازدهرت، برغم الهجمات التي شنتها عليها عناصر الجمود والموت من الاتجاهات السلفية والمحافظة، تلك الهجمات التي بلغت ذروتها بالذاكرة الشهيرة التي تقدم بها الأستاذ عباس العقاد إلى الدولة مطالبا بإيها أن تنجس عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذي يزعمه أصحابه شعرا في رأيه.

ولأن كانت ولادة الشعر العربي الجديد قد بدت عسيرة بالغة العصر لم يكن مولد القصيدة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة. ذلك أن تاريخ الأدب العربي لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب، ولم يختلف لنا ثباتا منها يتسمك به السلفيون والمخافظون. فالرواية - على سبيل المثال - هي ثمرة من ثمرات غو البرجوازية الأوروبية في العصور الحديثة، إنها ثمرة لاختراع المطبعة، وغو النثر أداة من أدوات التعبير. إنها إطار أوروبي استعاره رواد الرواية في بلادنا، ومزجوه بالبيئة العربية، أشخاصا وأحداثها ومواضيعها، فكان للمولود الجديد «الرواية العربية». ثم هكذا نشأت الرواية العربية في أحضان حركة الترجمة والتعريب، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة، معتمدة على التراث الرومانيكي الأوروبي. وما رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية، وما روايات طه حسين إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسي. أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لنماذج هوبسان وفيتشوف. ولعل أكثر نماذج براعة لدى جيل الرواد في رأي «صلاح عبد الصبور» هو ما يشتمل في مجموعة «الطلع الأسود وقصص أخرى» للأستاذ سعيد نفقي الدين.

بدأت الرواية والقصة القصيرة مجرد احتذاء لنماذج الأدب الأوروبي، ثم تابعت نموها وتطورها المستقل الذي واكب ما شهدته بلادنا من تطور اجتماعي وثقافي. فالسلافة الفكرية بين زينب واللاية نجيب محفوظ هي نفس المسألة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومنتهى<sup>(١٢)</sup>. ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا في منتصف الستينيات «أنا وإن كنا قد استورعنا رواية القرن التاسع عشر، رواية تولستوي وفيتشوف ولوراك، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين. وهو لا يعني برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذي يتجلى عند ناثان ساروت وجان جينيه وغيرهما، بل هو يعني بها روايات بروست وجويس وكافكا ولوراك.

إن رواية القرن التاسع عشر تتميز عن جميع بسيط نسبيا، واضح الأوضاع والمواضعات والمشكلات والقضايا، قادر أو يتجلى إليه أنه قادر - على العيين بين الحب والكراهية، وبين الخير والشر. أما جميع القرن العشرين فهو جميع معقد تداخلت قضايا ومشكلاته، واختلطت المواقف فيه، وفقدت مدلولاتها، وأصبح أبنائه عاجزين عن التفرقة بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر. وقد انعكس هذا على بناء رواية القرن العشرين، وبرز عنصر جديد في بنائها، وأصبح هذا العصر الجديد بعدا أساسيا من أبعادها، هذا العنصر هو الذكرى واختلاط

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك أنه قد غابت عنه - في الغالب الأعم من نماذجها - تلك السمة التي نعدّها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل، بل كل فن أصيل. إنها تلك السمة التي أصبحت في زماننا هذا أهم المسائل التي تخضعت عنها الحركة النقدية الحديثة، ابتداء من «جون فريدين» حتى «ليفيز» في المدرسة الإنجليزية وما بناها في سائر المدارس الأدبية. هذه المسألة تتمثل في أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد، حتى حين يصرّ الشاعر عن مواضيع الجماعة وآلامها وآمالها فإنه يصرّ عنها من خلال فردية الخاصة. إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا، فلا هو صوت جماعة من الناس، ولا هو صوت تنبّه إلى جماعة يعيشها من الناس. وهذه حقيقة ترازل المسألة البلاغية العربية المعروفة، وهي أن البلاغة هي مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه. إن البلاغة - كما يراها النقد الحديث، إن جاز استخدام لفظ البلاغة في هذا السياق - هي على العكس من ذلك تماما. إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه. وما كانت هذه المسألة باقية في تاريخ الفن، فهي فيما يرى صلاح عبد الصبور الدافع الأساسي للمقاومة عند الفنان، ومن ثنائها، فيما يرى، ولدت كل حركات التجديد الشعرية، من الرومانتيكية، إلى الكلاسيكية الجديدة، والسرالية، والرمزية، والبرناسية، وغيرها.

من خلال هذه الملاحظات كلها ولدت حركة الشعر العربي الجديد (الشعر الحر)، لغة عربية قروية لكنها ذات قاموس معاصر، وبناء عضوي متماثل لا مجرد قوالب مرضوسة إلى جوار بعض، أو مكمّمة فوق بعضها البعض، ونبرة هامة تنفذ إلى الأعماق دون أن تخرق طبلة الأذن، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستمد أساسها من عروض الشعر العربي القديم ذاته، بعد أن طوّعته وأعادته تشكيله على نحو يتناسب مع تشابك هذه الموسيقى الجديدة وتعقيدها، ثم هي في النهاية - أوفى البداية - أصوات متفرقة لشعراء متفردين، يمي كل منهم ثقافة عصره وميّن تنقلها، ويدرك في الوقت ذاته مشموليته نحو الارتقاء بمسرى وجدان أمته وإعادة صياغة ذوقها وحباسيتها.

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأقيمت أقسامها وجوبيتها، ويرهنت على أنها المولد الحقيقي الجديد للشعر العربي، وأن سائر المحاولات السابقة، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية الحديثة، محطّة في محمود سامي البارودي وما إلى روجه الأولى، أو ما يتمثل في التكلف والتصنع والركادة والعودة إلى نهج من تخطيط الشعر العربي من بعد ذلك في تعجيدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لذاتية الشاعر وتفرده، ومن عناية مكثفة بالأنثوية والصور، ومن كسر لثابة القافية الواحدة في القصيدة، والتوسع في الاختداد على المقطوعات الثنائية والرابعة والخامسة.

إن كل هذه المحاولات لم تكن في جوهرها إلا محاولة لبث الحياة في الجسد القديم ذاته، أو هي - على أحسن الفروض، وفي أكثر صورها



«كان مسرح الرخاقي ويوسف وهى لونا من المراهقة الفكرية حين عاود التشبه بالأجانب ، قبل أن تنمو شخصيتها المستقلة . فنبلس البرانيط بعد أن نزحلقها إلى الخلف لتبدو كالطرايش . ونطلق الأسماء الأجنبية على مقاماتها ودور هونا وشوارعنا وأبنائنا .. وكذا : فى كل منها استغلال ساذج لتضخيم الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية إلى التلمذ على القدر وعيشه . وكان فى كل منها ما يشع فى المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلا من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذى انحدرت إليه فرقة شاعة للقلب . وغيرها من الفرق الماهظة

ومن هذين التباين العارمين ولد مرح لوليك الحكيم . وقد ولد فى فراغ ، لأن الأصول المسرحية التى استمد منها أهل الكهف وشهزاد لم تكن قد عرفت بعد . ولم يستطع مسرح شرق أن يتألفها لأنه كان غشاء قبل أن يكون مسرحا. (١٧) وهكذا عاش المسرح المصرى أزمته ، أزمة تحلقه وولادته التى لم تخرج إلا جزئيا فى منتصف الخمسينيات من هذا القرن ، بعد إنشاء المسرح القومى وارتباط هذا المسرح بالمؤلف العربى ، وخروج جبل من الكتاب المسرحيين فى مقدمتهم نعيان عاشور ويوسف إدريس ولطفى الخولى والفريد فرج وسمو الدين وهبة وغيرهم .»

وبعد فطنا فى السطور للمباشرة قد استطعنا أن نعرض للإطار العام الذى دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته . وتبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات ، وهى رغم تباينها وتأثيرها وانتقالها من الشعر إلى النثر ، من الرواية إلى المسرح ، من شرق إلى القاد ، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، فهى تنصهر جميعها وكما أسلفنا من رؤية واحدة وموقف فكري واحد ، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة . تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التى لاغنى للقارئ عن الرجوع إليها فى أصلها ، وإن كنا قد صعدنا فى الهامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب (١٨) ، مع الإشارة للفكرة الرئيسية فى كل منها استكلا للفائدة المنشودة .

#### • هوامش :

- (١) راجع على سبيل المثال :  
- صلاح عبد الصبور : ماذا يقى منهم تتاريخ .  
- صلاح عبد الصبور : قصة القصص المسرحى الحديث .
- (٢) صلاح عبد الصبور . حتى ظهر الموت ص ٦
- (٣) (١) المرجع السابق ، نفس الموضوع .
- (٤) المرجع السابق ص ٨
- (٥) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول تلك الفكر السياسى المصرى الحديث فى كتابه «قصة القصص المسرحى الحديث» ، حيث تناول فى صفيحة الأخيرة عند الصيغة التى «للتج بين الفكرة القوية وقصودات الشخصية المصرية .
- (٦) صلاح عبد الصبور : حتى ظهر الموت ص ١١
- (٧) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ص ١٠

المأصى بالخاضر .

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظته من عجزنا عن تمثيل الرواية الحديثة ليشير فى مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا فى الأعمال الأخيرة لتجيب محفوظ (مرة أخرى نشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب - عام ١٩٦٦ - ويعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ ) ، وفى أعمال غسان كنفاني وبعض أعمال فصحى غانم .

وحين ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح نجده وقد عنى أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التذرية بها بين الحين والحين ، تلك هى أن المسرح فى جوهره هو النص المسرحى المؤلف لا المترجم ولا المنسج . وسبب لا يوجد المؤلف المسرحى الذى يستمد موضوعاته من شعبه وبيئته ، لا يمكن القول بوجود مسرح حتى لو وجد الخرج والمثلون والخشبة والديكور والأصواء .

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤرخى المسرح فى بلادنا عندما ردوا مولده فى مصر إلى أواسط النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد سليم النقاش السورى الذى هاجر إلى مصر أيام إسماعيل ، أو على يد يعقوب صنوع الذى قام بتكوين فرقة مسرحية مصرية على غرار الفرق التى كانت تقوم بتسليط الجاليات الأوربية فى القاهرة . إن يعقوب صنوع - فنيا بلا حظ - صلاح عبد الصبور - لم يستمد فنه من الشعب ، ولا هو توجه به إلى الشعب . لقد كتب صنوع «الأوبرا كوميك» ، أى «المهزلة الغنائية» ، التى هى أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح . وقد كان هذا طبيعيا ، لأن فرقة قد ولدت فى أحضان القصر لا فى أحضان الشعب . ومن ثم فقد انجذبت إلى اللون الذى يجد فيه الخديوى وعالية القوم - لا الشعب - مرضاتهم .

إن الأب الشرعى الذى كان ينبغي أن يخرج من صلبه المسرح المصرى هو خيال الظل ، هو ذلك الفن الذى استقر فى مصر قرونا طويلة ، معبرا من آلام الشعب المصرى ومشكلاته . وإن اتخذ تغييره صورة ساذجة . فقد بدأت هذه الصورة تنفج نسيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حينما بدأت شخصيات تبايز ، وعندما بدأ يستعين برسم المناظر ، كما هو الحال فى تلك المسرحية أو تلك «البالوعة» - كما كان يطلق عليها فى ذلك الحين - التى أنفها الشيخ داود العطار ، والتى تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية ، واسمها «حرب العمجم» .

كان يمكن لخيال الظل إذن أن يكون أبأ فعليا للمسرح المصرى . غير أن يعقوب صنوع أغفل هذا للنسج اللبى الأصيل وانجبه إلى المهزلة الغنائية : ثم ظل المسرح المصرى بعد ذلك غصورا فى هذا النطاق ، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو القلمية ، نحو خمسين عاما ، أو على وجه التحديد حتى تلك السنوات التى سبقت ثورة ١٩١٩ حين شهد المسرح المصرى محاولات للتأليف المسرحى على يد فرح أنطون ثم محمد تيمور . غير أن المحاولة ما لبثت أن أبجست بمسرح الرخاقي ويوسف وهبى .

(٩) ملاحظه هأن صلاح عبد الصبور يبدأ الحديث عن الشعر في مقدمة الكتاب ثم يعود إلى الحديث عنه في القسم الثالث. ونعسى الأكر بالنسبة للرواية والنسج. وقد ذكرنا أن جعل حديثه عن القصيدة العامة الشعر في موضع واحد من هذا العرض، أمّا عن التوصل للتصنيف لموضوعات الكتاب صوف نشير إليه في هامش (١٤).

(١٠) صلاح عبد الصبور المرحوم السابق (١٩٨٠

(١١) قسم - ص ١٣

(١٢) قسم - ص ٢٢٨

(١٣) قسم - ص ١١٧

(١٤) يقسم الكتاب إلى مقدمة وأربعة أقسام. وتقع المقدمة في الصفحات ٥ إلى ٢٤. ويرسم الصقر النسي الحجة المنطقية في رأيه أهم ما في هذا الكتاب. ذلك أنه عبارة عن ما يتسم به من الأمثلة والتمثيلات قد استطاع التوالت من خلال الصورة الرئيسية ما يوهي «موت الفن» و«موت الشعر» أو «موت ما يصنع ما يصنع سائر الدراسات والنصوص» التي يتخفى عليها الكتاب. ويأتي بعد ذلك القسم الأول (ص ٢٥ - ص ٨٨) من نصايا الأدب والصورة. ويشتمل على أربع مقالات: «الفن والذوق» «الشعرية» «ص ٢٥ - ٦٢» ودراسة للانصاف الأدبية التي شهدتها الاتحاد السوفيتي في مطلع الستينيات. والفكرة الأساسية هنا هي غياب الحرية يؤدي إلى موت الفن. ومن هنا كانت انتفاضة الأدباء السوفيت ضد الفن والتفكير والفن. تلك الانتفاضة التي بدأت أول إبراهاصات في عام ١٩٥٥ بصور رواية إيليا إمبريوج «ذوينا الجبل» أمّا تلك مقالات هذا القسم لهر «وجهة نظر في التراث» «عصب» أمّ قوة دافعة (ص ٦٨ - ٦٣). وفي هذا المقال يرى صلاح عبد الصبور أن الحكمة الأسمى بكل ما حللته الأقدمون دون اختيار أو تبصر ما هو إلا عصب «تقبل عمله على ظهوره ونسجه». يصبح حالنا مثل حال الشبان الذي أشغل على ذلك الشيخ القمعة لما إن حصله على كتبه حتى التفت الشيخ للمقدد يسأله عن رغبة الشبان وأثره بأن يسير به في كل مكان. بل زاد على ذلك أن سر جسيه بما يقابل في مدته من ضلالت. والمقال الثالث من الترجمة.. «والمحاولة الشرقي» (ص ٦٩ - ٧٣). لقد حال حيواتنا الشرق دون تصويره مقالنا ومكثرتنا لسنرتهم الثانية فطلس أركاد يليب من حياتنا أدب الترجمة. وللمقال الرابع من المقاد إسماعيل (ص ٧٤ - ٧٨). تعلق على كتاب الأستاذ محمد طاهر الجبلاني عن حياة العقاد. وللكاتب مقال واضح الصياغة الشرقي الذي جعل طاهر الجبلاني - يرمض قريه من العقاد - يجمع عن ذكر كثير من تفاصيل الحياة الشخصية للعقاد. تورما به أنما قد نسي إليه. ثم يأتي بعد ذلك القسم الثاني من الشعر. ويتبع في الصفحات (٧٩ - ١٥٩). ويشتمل على اثني عشرة مقالة. أولها «الديار والكاتب» (ص ٨١ - ٨٨). كان انتفاخ يقوَّب صرغ فكرته المسرحية في عام ١٨٧١ ميلاداً كاذباً لمسرح المصري على المسرح الذي أفرمضته في المنى. والمقالة الثانية بعنوان «من هو الأب الشرعي» (ص ٨٩ - ٩٩). خيال الخلل كان يهني أن يكون هو الأب الشرعي للمسرح المصري والثالث بعنوان: أسطورة إلهيودن الثاني (ص ٩٧ - ١٠٤). وإلهيودن الثاني ما هو يتوَّب صرغ على مدى عصر في ١٨٨٨ إلى باريس وقد خلف لنا مذكرات تشتمل على الكثير من الكاتب والتبوير والمبالغة حول حقيقة دوره في المسرح المصري وفي الحياة المصرية. والرابطة عن: الكردية والمسرح (ص ١٠٥ - ١١٢) عرض لأداء كبار رجال الأدب في مصر من عصره. شأن المسرح المصري ١٩١٩ وفي مقدمته مصطلح لعلم الفلظ

ذي حاحه «سرح هجومهم من الحول أثناء بأسونه». والخاتمة عن «لؤب هو سرح» (ص ١١٣ - ١١٨) الولد الحقيق لمسرح هو مولد الإله المسرحي. والخاتمة عن إعادة ترتيب البشر (ص ١١٩ - ١٢٥). وهي عرض نقدي مسرحية «تجديد يوسف إدريس» التي أعرضها كرم مطاوع في مطلع الستينيات والسابعة من ثلاثينيات حلال بغداد (ص ١٢٦ - ١٢٩) وهي عرض نقدي لمسرحية حلال بغداد لأفندي فرج. وفي هذا العرض يشرح صلاح عبد الصبور إلى نجاح المؤلف وأقرب وعقل المثقفين. والثالثة بعنوان «ثلاثة قرون من الفن» (ص ١٣٠ - ١٣٥) وهي عرض نقدي لمسرحيتين قديمتي المسرح العالمي في عرض واحد في أحد مواضع في مطلع الستينيات هما «المتعلقات» «لويزي» «الديس» «أونيسكو». والخاتمة عن «الشعر» (ص ١٣٦ - ١٤٠). وهي عرض نقدي لمسرحية «موتير» «مريض نوح» التي قدمها المسرح العالمي في مطلع الستينيات. والعاشرة بعنوان «عند وراء الألق» (ص ١٤١ - ١٤٦) عرض نقدي لمسرحية الكاتب الأمريكي يوجين أوينل التي تحمل هذا العنوان. والتي أعرضها للمسرح العالمي حدثت في مطلع الستينيات كذلك. والخاتمة عشرة بعنوان «الأدباء والأدباء في مسرح ميل» (ص ١٤٧ - ١٥٥). وهي حديث عن الدراما العالمية في مسرح ميل بمناسبة عرض مسرحية «مشهد من المسرح» والمقالة عشرة بعنوان «عالم طبيعة لكي يرى» وهي عرض نقدي لمسرحية علماء الطبيعة. تأليف لكاتب السويسري فريدريش دوريات. ترجمة. عبدالرحمن بنوي. ثم يأتي بعد ذلك القسم الثالث ويبدو فيه الأحدث صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن الشعر. ويشتمل على ست مقالات. أولها «دفاع عن الفن» (ص ١٦٣ - ١٦٩). وفيها يرى أن «الحبر يصفون عن الشعر التقدير لا يبرعون نسج» في غالب الأحوال يصفون عن شئ آخر غير الشعر، إنهم يصفون عن انقطاع والثانية بعنوان «ولقد ولدت يباب إصاعيل» (ص ١٧٠ - ١٧٥). وهي حديث عن الشاعر أحمد شوقي ولامحه الفنية وأهم إبداعاته.

والثالثة عن: «متصفح الشعر العربي» (ص ١٧٦ - ١٨١). وهي عرض نقدي لكاتب «ديوان الشعر العربي» الذي حاول في الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) إعادة تقديم الشعر العربي. وأبعد صلاح عبد الصبور على هذه المحاولة رغم أنها نابعة من «شاعر شليخ المحسوبة يرمض جديتها وما تشتملت عليه من جهد». والرابطة عن «شاعر البلاد الخاتمة» (ص ١٨٢ - ١٨٨). وهي عرض نقدي لديوان الشاعر أحمد ناسي. ويلاحظ صلاح عبد الصبور هنا أن رامي وإن كان له فضل وأصبح في الانزعاج يستمر الأمانة فإن شعره يفتقد الصدق في الكثير من أصدائه والخاتمة عن «لوركا شاعر الأندلس» (ص ١٨٩ - ١٩٦). وهي حديث عن الشاعر الأسباني لوركا. وهو رأي صلاح عبد الصبور متوجع واقع للفرج بين التراث والمعاصرة. والخاتمة عن الشعر الأسود (ص ٢٠٥ - ٢١٥). وهي حديث عن أهم شعراء أفريقيا المعاصرين. مع علاج مختاره من أشعار ليرولد ستيجر. وكريستوفر أوجيو. وكويزي برز.

يأتي بعد ذلك القسم الرابع والأخير عن «القصيدة» ويضم ثلاث مقالات. الأولى بعنوان «في دنيا الله» (ص ٢٠٧ - ٢١٩). وهي عرض نقدي لبسوة نجيب محفوظ القصصية التي تحمل هذا العنوان. ثم «الظاهر والباطن» (ص ٢٢٠ - ٢٢٦) وفيها يبين كيف تلت أدبيات المصارع يحاول التمرض للمشكلات النفسية للشعر «الاستشراق» أو ما في اللغة القنارية للشملة على الرؤية الصورية وهذا ما يصل في تقثيل ما عاين محقق. والأخير «تصليط محمود». ونشير: «يحيى» مقال رحلة في الزمن (ص ٢٢٧ - ٢٣٤). وهو عرض نقدي لكاتب الدكتور على الرامي «دراسات في الرواية المصرية».

إن دون الحقيقه الكبرى ألف ألف عطاء .. والحقائق الصغرى

جاءت سبيلها على صدقها .. فليبحث الإنسان إذن مطمئن إلى حيرته .

ومطمئن أيضاً إلى إنسانيته . ليجن من اللذات ما يتعش به نفسه دون

أن يجور على أحد . ويجمع الشعراء الحياة من المعاني الجميلة ما يلهمهم

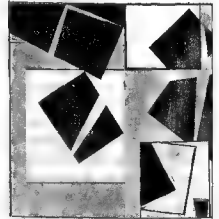
الخيال والحب . ولتبتسم فإن في الأرض والسماء من التجمع ما يمكن

قلب الإنسان .

كتابة على وجه التاريخ

# الوافع الأدبى

- ١ - تجربة نقدية
- التحليل التضمينى لمسرحية « ليلي والمجنون »
- ٢ - شهادات المعاصرين
- ٣ - صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية
- ٤ - صلاح عبد الصبور فى الفرنسية
- ٥ - رسائل جامعية
- ٦ - مناقشات
- ٧ - وثائق وصور
- ٨ - بيلوجرافيا



تجربة

نقدية

# التحليل النظمي لمسرحية "ليس لي والجنون" فدوى مالطي - دوجلاس

الملقمة

عندما سألت صديق صلاح عبد الصبور أن يكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أعصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمنتهى الحزن على فقد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أغنى لفظ أو أنه كان ما يزال بيتنا وأصعبته هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإنني سأتكلم في هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية "ليس لي والجنون" . ولا شك في أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية : «مأساة الحلاج»<sup>(١)</sup> ، «مسافر ليل»<sup>(٢)</sup> ، «الأخيرة تنظر»<sup>(٣)</sup> ، «ليل والجنون»<sup>(٤)</sup> ، «بعد أن يموت الملك»<sup>(٥)</sup> . وبالرغم من أن المسرحية التي سنتكلم عنها ليست للمسرحية الأخيرة التي كتبها عبد الصبور لأنها - في رأيي - أفضل مسرحية ألفها الشاعر المرحوم .

مسرحية «ليل والجنون» مسرحية صعبة جدا ، لها طبقات مختلفة . والنتج النقدي الذي سأبنيته في هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراء وليس كمترجمين ، أي إننا سنتم بالتمسك بالكوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، في وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك في أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف من أثره على المترجم .

ومن الأشياء التي يلاحظها القارئ في للمسرحية استعانة المؤلف قطعا من نصوص مأخوذة من الأدبين العربي والغربي . وهذا شيء طبيعي عند بعض الكتاب ، فهو لا يتمثل في هذه للمسرحية فحسب بل في كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة في العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه في المسرحية من دور مساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة لها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون في إحدى الجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أي قبل الثورة . وهم بعد أن ألقوا في أثناء مباد مجدهم الأيسرى على تأسيس فرقة تمثيل ، اختار لهم الأستاذ - كما قال هو نفسه :

ما ولهم في قصة حب ؟

أذكر أنا مثلاً في صغرى قصة شوق الحلوة جنون ليل<sup>(٦)</sup> .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيها السبب في اختيار عنوان المسرحية . و «قصة شوق الحلوة» هي طبعا مسرحية أحمد شوقي «جنون ليل» التي كتبها الشاعر في سنة ١٩٢٨<sup>(٧)</sup> . وفي المسرحية التي جيلت في «دعش» مسرحية حميد المصطفى Play within a play ستلعب دور ليل إحدى الشخصيات المهمة ليل أيضا . ويستند دور الجنون إلى شاعر اسمه سعيد . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقا على تحليل مسرحية شوق ، لم يبدأوا بتبثيل الأدوار في

التي تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويرتبط - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى المستفيضة Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبي هو التحليل التضميني ، ويحق البحث في نص أدبي يتمثل في نص آخر . وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدي أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها في النص الأصل ، وثانيا وضعها في النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد .

المسرحية

وقبل أن تبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن للمسرحية ، فهي تقع في ثلاثة فصول ، الفصل الأول يشتمل حل ثلاثة مناظر ، والفصل الثاني على منظرين ، والفصل الثالث على أربعة مناظر .

مأخوذة من نص آخر ، سوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التي نتكلم عنها ، لسببين :

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا .  
ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إنتاج المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التي لا نعتبرها أمثلة للتصنيف الحقيقي ، هي النظم الأول من الفصل الثاني عندما نرى سيدنا مقلدا مع أنه تكرر الأم ترسية لترسيم العطف (١٢) ولكننا لا يمكن أن نهم بأهمية الأم بوصفها مثلا للتصنيف ، لأننا نرهم أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدينا في هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شرح سيد :

ول المنظر الثاني من الفصل الثاني مثلا نشد سيد قصيدة كاملة له عنوانها «ديويات لى مؤهزم يحمل قلبا ، يتطرق لى يحمل سيدا» (١٣) . وفي الحقيقة ، نشد سيد أليانا من عشرة مرات عدة في المسرحية . ولكانت هذه الأبيات للاحتراس حقن لاحتريتها أمثلة للتصنيف ، أى إنه لو كان هذه الأبيات وجود أدنى خارج النص المسرحي لمددناها أمثلة للتصنيف ، ولكن النص مادام من إنتاج المؤلف أو شخص ما في المسرحية ، يجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى في الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطراء الأدبي أو مجرد إيراد نص لا يمكن لاحتقق التصنيف . للتصنيف أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين .

وإرجع إلى أمثلة التصنيف في مسرحية سيد البصير ، فمثلا مثلا للاحتراس من «الأدب الغريب» في المنظر الثاني من الفصل الأول نشد الأستاذ أليانا لبرولت بريشت (١٤) ، وفي بداية المنظر الثاني من الفصل الثاني نجد أليانا لبرولت (١٥) .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها في المسرحية ؟ وماذا تقول لنا من المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، نشد الأستاذ أليانا لبرولت بريشت في أثناء حديث طويل :

لكن ما أوجعنا للحب  
ما أوجعنا أن نسمع كلمات بريشت الطيب  
«إنا حين أكونا غريب الأرض نثبت قلبا أحب  
ما أسقطنا من وفاء ميراث الماهي ...  
أن نعرف حب رفيق يوفقه» (١٦)

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألياني بريشت ، ويستعملها في أثناء الحوار لتثبيت كلامه في الحب . لكن هذا تصنيف سطحي ، ليس واضحنا من النص فحسب ، بل لا يقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من بريشت تمثل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية .

يجيب سيد :  
لا ... فحق في من لعبة  
كنت أراها وأنا طفل (١٧)

وحين تدخل ليلي تتأذى باسم سيد مرتين ، لكنها لم تده بكلمة بعد ذلك . وجينا سافا سيد : «هل كنت تحبها ؟ » لم ترد . وكانت آخر كلمات في المسرحية هي كلمات سيد :

أنا وقت مفقود بين الزينين  
أنا  
أنا أنتظر القادم ... (١٨)

التصنيف والتحليل :

كما قلنا سابقا مستكمل أولا عن التصنيف في المسرحية واستقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن في ليلي واجنون . وفي وسعنا أن نقسم أمثلة التصنيف في المسرحية إلى قسمين طبعين :

القسم الأول يشتمل على النصوص للأعزدة من الأدب العربي .

القسم الثاني يشتمل على نصوص من الأدب الغربي .

ونصوص الأدب الغربي لها مصدران :

الأول هو أحمد شوقي ، والثاني هو الأدب الصيني

ولا شك في أن أحمد شوقي يلعب دورا مهما جدا في مسألة الإقام التي عند سيد البصير (١٩) . فمعظم النصوص التصنيفية مأخوذة من مسرحية شوقي التي ذكرناها : مجنون ليلي . ونظامها كلمات شوقي في المناظر التالية :

١ - المنظر الثاني من الفصل الأول عدة مرات  
٢ - المنظر الثاني من الفصل الثالث

في حين نظامها النصوص للأعزدة من الأدب الصيني مرتين فقط من خلال الأكتية الشخصية التي يبتينا التمير في المنظر الثاني من الفصل الثاني . لكن فضلا من هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قلعنا من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتصنيف ، وهي قطع تشتمل على أشياء مختلفة ، فمثلا في نهاية المنظر الأول من الفصل الأول يقرأ زياد قطعة في إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لعت حياة وشابا وقتا في أحد التحقيقات الخلقفة القعود ، فترصد لها ... وسألتها للمخفرة

ويضيف الصحفي :

«نحن نحى لرجال الأمن مروتهم وحسبهم للحظ الطوبى ، للآمن بلا آملاق لا نيل ولا تقدم ... بل إننا لنحى لو عشت الأمة من داء الفريضة القاذرة ، عطف القبيحة وليس المايهرات ....» (٢٠)

ويأرض من أن هذا النص يبرز بوصفه نصا

المسرحية من أوبا ، بل اعتبار الأستاذ بعض الأبيات من شوقي وتطلب من سيد أن يكررها ، ويستكمل عن هذه الأبيات فيما بعد .

وفي المنظر الأول من الفصل الثاني نرى ليلي وسعيد في غرفة سيد وها يتكلمان عن طفولة سيد ، ليلي تحبه وتريد أن تكل حيا معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالملاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هي نفسها :

جسمي يمتلكه كما تمتص الطينة أن تحلق  
جسمي يمتلكه كما تمتص النار النار (٢١)

وفي المنظر الثاني من الفصل الثاني نجد الزملاء ، سيدا وزيدا وسافا في مقهى . ثم يأتى من شرير ويخفى أخية شبيهة . وفي أثناء هذا المنظر يكشف الثلاثة أن أحد زملائهم في المجلة وهو حسام ، الذي كان في السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ، إذ يذهب حسان إلى بيت حسام حيث يجابه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفي نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، ويخرج ليلي من الغرفة الداخلية وهي في ملابس مخفية (٢٢) ويشرح حسام مع حسان وزيد غلظه ، أما سيد فيبقى مع ليلي ويسألها عن ملاقاتها مع حسام .

والمنظر التالي من الفصل الثالث يبدأ مع سيد ويلي في نفس الغرفة . يبدو لنا أن سيدا قد نام ، وأنه كان يتأذى ليلي في أثناء نومه . ثم هما يكرران في الحوار يبتينا أليانا من مسرحية شوقي مستكمل عنها فيما يلي . ثم تحت ليلي سيدا على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسام ، فتيته سيد ، ويبدأ تخطا كان في الغرفة وينال به على حسام . وعندما يصبح حسام :

طافني اجنون  
وجيب ليلي :  
مجنون مجنون مجنون (٢٣)

وفي آخر المنظر نسج بالغ صحن يتأذى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث في الفصل الثالث يظهر في الأستاذ في غرفة التمير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم «إلا الأستاذ» أن يخفى في طريقه الخاص بعيدا عن المدينة .

وفي المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو المنظر الأخير في المسرحية ، نجد سيدا في الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفي آخره تدخل ليلي . ويخس القارئ في هذا المنظر بأنه لم يجد لسعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ، فبينما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتصيح إلى شجرة . وعندما يسأله :

هل أرسل لك دعواتا وطعما ؟

والأصل الأدبي للآيات هو قصيدة ليريشت  
سماء وإلى المولودين **مسيح**  
An die Nachgeborenen. ولهذا النص أهمية  
ليريشت مثلا للتصنيف فحسب ، بل يوصفه مشكلة  
في الترجمة كذلك ، فالحقيقة أن الشعر المائل في  
مدرسة عبد الصبور ليس شعر بريخت بيته . وأيضاً  
فلن عبد الصبور بل يدلنا على مصدره عند الشاعر  
الألماني ، ولكننا نلجأ على الآيات في قصيدة ليريشت  
تكلم عن الصدقة :

Die Wir den Boden bereiten Wolten für  
Freundlichkeit  
Konnten Selber nicht freundlich sein

وفي نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر  
على الإشارة إلى الحب ، فهناك إشارة أخرى واضحة  
إلى الماضي لا توجد في النص الألماني الأصلي كما  
فهنا . وليس في وسعنا أن نثبت حقايق ولأن غير  
الشاعر البري النص الأصلي ، فربما أخذ شعر بريخت  
من مؤلف ثان أو من ترجمة غيريها للنص الأصلي .  
وكل حال حال هذا الأمر - من الترجمة النجحية - لا  
يعتبر كافياً ، لأن السؤال المهم إما يتجه إلى نتيجة  
تغير الآيات والدور الذي يلعبه هذا التغير في  
المدرسة .

وبصفة عامة يمكننا أن نميز موضوعين مهمين  
تدور حولها المدرسة ، وهما الحب والوطن . وفي  
الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك  
إلى هذين العنصرين . وبالإضافة إلى ذلك فهذان  
الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تمثل بينهما علاقة  
ضرورية في المدرسة . وسنتج هنا هذه العلاقة فيما  
يلي .

الحب في نص بريخت واضح شأنه شأن  
الوطن ، إذ نقراً :

وإنا حين أردنا تمجيد الأرض لنبت لها الحب  
ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي ...

ولكن ما صورة الحب التي يرسمها لنا هذا  
النص الخاص ؟ في الحقيقة هي صورة لربية لم تستحق  
بعد ، إذ لم يستطع الشخص أن يعرف "حب رفيق  
وبريقه" . ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه  
الآيات وصورتها في المدرسة هي : **الحب والوطن**  
والعلاقة بينهما .

أما الآيات المتأخوة من ت . ص . إليوت  
فتصلنا - كما قلنا - في أول المنظر الثاني من الفصل  
الثاني ، حيث نرى الزلزال في **مطبخ وهم يجلسون على**  
**مائدة** ، **والتسوية يرحن ويحن** ، (كما نقرأ في الإشارات  
لمدرسة) . ومعتدل ينشد سعيد :

التسوية يتحدثن ، يرحن ، يحن  
يلذكرون مكايل **أهمل** (٢١)

وهذه الآيات من قصيدة إليوت المشهورة :  
وأخيه **ج . ج . ألفرد بورفوك** . وفي هذه القصيدة  
الأصلية تتكرر الآيات المشار إليها مرتين (٢٢) . والحلق

من استعمال هذه الآيات في مسرحية عبد الصبور  
يمكن أن يفهم من وجهة العمل الدرامي ، فحين نقرأ  
في الإشارات المسرحية أن **التسوية يرحن ويحن** ، فلذا  
ما أتت سعيد الآيات من ت . ص . **إليوت** بدا لنا  
هذا الإشعاد طبعياً أي إن التحول الذي يتم في ضمير  
القارئ من الإشارات المسرحية إلى قول سعيد يظهر  
سطحياً وبسيطاً . ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس  
عرضياً ، فن وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه  
الآيات - كما اعتبرنا آيات بريخت - مرةً لبعض  
العناصر التي تكلمنا عنها في المسرحية .

إن أخيه **بورفوك** قصيدة يتم فيها البطل  
بشيخوته . ومع أنه خالف من السن والجنس فهو في  
نفس الوقت عاجز عن التغيير . وسوف نتضح الزمن  
وعلاقته بالبلط **سعيد** في **دليل والجثون** .

ولكن هل هذه هي الأهمية الوحيدة لآيات  
**إليوت** ؟ الحقيقة أن هذه الآيات ليست مهمة من  
حيث مصدرها الأصلي فحسب ، بل يوصفها دليلاً  
على مسألة العلاقة بين الجنسين .

ففي أثناء الحوار الذي دار بين **ليل** و**سعيد** في **المنظر**  
**الأول من الفصل الثاني** نجلى لنا بدون شك موقف  
الشخصين من الجنس ، إذ يقول سعيد :

اه أوه .. الجنس ..

لنمتا الأدبية  
وجد الحب للظروب

ونحب ليل :

لا ، بل وجه الحب المتجمل (٢٣)

وإذا لم تكن لسعيد أية رغبة في الجنس ؟  
وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لنمتا .

ونرجع إلى شعر **إليوت** ، فبعد أن ينشد سعيد  
يسأله زميله **حسان** عن معناه ، فيجيب سعيد :

معناه أن العاهرة المصرية

تحفر نصف الرأس الأمل بالحديقة البراقة

كي تطلع من قيمة نصف الجسم الأمل

وبوضي الزميل الآخر زياد :

معناه أيضاً :

أنا لم نصبح عسرين إلى الآن

حتى في **العهر** (٢٤)

وهذا التفسير يدل بلا شك على علاقة الجنس  
بالشعر للتدريج ، على الأقل في ضمير الشخصين .  
ولكننا عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقنا هذه  
العلاقة في ضمير القارئ . فبدون هذا التفسير لم يكن  
ليصبح للشعر معنى إلا للمنى السطحي ، وهو أن  
النساء يرحن ويحن ويتكلمن عن مكايل **أهمل** . وهذا  
هو المنى الذي ينتقل على الأقل إلى القارئ الذي  
ليس له معرفة بقصيدة **إليوت** . وماذا يمكننا أن نقول  
عن **العلة الواضحة** بين هذه الآيات ، التي تتكلم  
عن البناء ، **والعهر** ؟ هل هذا هو رأى سعيد في

البناء ؟ إن هذه الآيات وتفسيرها هما بمثابة تحويل  
عشاق من اهتمام الزاوي في أخيه **بورفوك** ، إلى  
اهتمام **سعيد** في مسرحية عبد الصبور .

وبالإضافة إلى ذلك فلننا أن نظلنا إلى عنوان  
القصيدتين طالعنا المتاني نفسها التي تتكلم عنها .

قلبتا مع ت . ص . **إليوت** .

إن عنوان القصيدة وأخيه **ج . ج . ألفرد**  
**بورفوك** ، يمثل لنا في وضوح نفس الاهتمام الذي برز  
في القصيدة الأصلية ومن ثم في المسرحية . وأما  
قصيدة بريخت فتواتنا يلعب دوراً أيضاً في عناصر  
المدرسة . إن عبارة **وإلى المولودين بعد** ، كمنوان  
تقضى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التي يتكلم فيها عن  
نبي مهزوم يتظلم نيباً يأتي بعده . (٢٥) واهتمام الشاعر  
بن **يحيى** بعده يحمل نفس الدلالة التي يحملها عنوان  
قصيدة بريخت . ومن ثم فلنا نكتشف أن لتصور  
الأدب الغري المنسجمة في مسرحية عبد الصبور مهمة  
حتى في عناوينها ، من حيث إنها تحقق نفس الهدف .  
وهي أمثلة للتصنيف حين يصبح مرةً تتكلم عليها  
العناصر المركزية في نص **دليل والجثون** .

وماذا عن التصوص العرية المستعملة على  
أساس تصنيف ؟ كما قلنا سابقاً فإن التبعين اللذين  
استمد منها صلاح **أدب الأدب الشعبي** و**مسرحية شول**  
**ديجنون ليل** . أما الاستمداة من **الأدب الشعبي**  
فيصلنا في **المنظر الثاني من الفصل الثاني** ، ونقتصد  
بهذا الأختية الشعبية التي يعتنا للمنى الضروري في المنفى  
مرتين :

ولله أن سعدني زماني لاسكتك يامصر  
وإني في فيكي جينة فوق الجنبه كصر  
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر  
دى مصر جينة لى يسكتها  
واللى بنى مصر كان في الأصل حوالى  
يألى .. ياخي (٢٦)

ما أهمية هذه الأختية ؟ إنها في الحقيقة لتساعدنا كثيراً  
على فهم العناصر التي تتبنا في هذه الدراسة ، وإن  
كما لا نقول إنها لأهمية لنا من وجهة نظر أخرى ، إذ  
يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والشاعر  
الشعبية ، ويمكن أن يكون مفيداً لدى ناقد يدرس  
مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية . (٢٧) ومع أن  
المدرسة تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها  
لسبب فلنا لا نهم بهذا النوع من التحليل في أثناء  
دراسة ، فالذي يعتنا هنا هو الشرح الأدبي ،  
وخصوصاً التحليل التصنيفي .

ولكن لأختية الشعبية أهمية أخرى لنوهي . من  
وجهة اللغة تمثل هذه الأختية الحالة الوحيدة  
لاستخدام العامية في المسرحية كلها ، فلهذا لذلك من  
هدف ؟ بطبيعة الحال لمحق الأختية مزيداً من النجاح  
إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن



وإلا إضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي لأحدم شوق الذي يبرز في وهيتا كل مرة تشبه فيها أبيات مسرحية ، فزمن شوق التاريخي إذن حاضرا ، لأنه حينما نورد أبيات شوق بشكل واضح تصعب مسرحيته أثرها تقريبا . ومسرحية شوق هي أولا مسرحية في داخل مسرحية عبد الصبور . والوهيم المطلوب منا أن نقلبه يعني أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية ، في حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية شوق . ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبي ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوق بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، على رسما أن نشبه - بدون شك - أن موضوع المسرحية الشوقية برمتها إنما يعمل بوصفه رابطة تأسفنا إلى عالم ليلى والجنون الأصل .

ولكن ما نتيجة الأزمته المختلفة التي تواجها في هذه المسرحية ؟ وهم تلك ؟ لما بدأت الأدوار «الشوقية» في مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من سعيد أن يلعب دور الجنون ، ولكن سعيدا رفض في البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. فإنا لا أصالح للجنون<sup>(٣١)</sup>

لماذا حدثت في المسرحية ؟ الواقع أننا في نهاية المسرحية نرى أن دور الجنون وحقيقته الشخص وسعيد ، قد تشابهتا . وهذا معناه أن الشخص الممثل سعيدا قد اندمج في شخصية

الجنون / قيس . وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث نرى سعيدا وليلى وهما يشدان الأبيات من شوق . وفي هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيدا وتادبه بـ «قيس» - اسم الجنون الأصل . وهما عتشد يظهران في إطار مسرحية شوق . ولكن - كما أننا من تحليل النصوص الأخرى - يكون لأي نص متضمن في المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصل . وإذن فظهور الاسم «قيس» في هذا المنظر يدل على غلط بيت دورين لسعيد : دوره من حيث هو سعيد الشخص ، ودوره بوصفه الجنون .

ومن نلاحظ هذا الخلط في نفس المنظر مرة أخرى عندما ينال سعيد بالاتال على حمام الذي يقول : «غافلي الجنون فحيثما تنقب ليلى وهي تخاطب سعيدا : «حيثون .. حيثون .. حيثون .. حيثون» . وعندئذ يهجم علينا - بلا شك - أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن سعيدا قد صار حقا جنونا وأن الدور «الشوق» قد صار جزءا متما لشخصية سعيد الحقيقية .

وهناك جانب آخر للنظر في فكرة الزمن ، يربط بالتضمين . فلهذا نكلمنا عن هدف أبيات شوق في المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال لسعيد إنه يعني من ليلى أن تخرج من غوفها كأميرة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن سعيدا هو الذي يخرج في نهاية المسرحية حاملا روح طفل ، وكيف أن الطفل فيه

هو أمش :

كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . في المنظر الأول من الفصل الثالث يظهر سعيد مع أمه ، وهو في المنظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن يفحص له عن لعبة كان يراها وهو طفل<sup>(٣٢)</sup> ، بالإضافة إلى أن حساما في المنظر الثاني من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا . ولعل المثل الأهم من هذه الظاهرة هو الكلمات التي راح سعيد في نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث يتأدى بها ليلى قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمي

وإذن فقد انتهى بنا تحليل التضمين الذي استخدمه عبد الصبور من النصوص العربية إلى المعصرين اللذين كانا موضوع المنظر .

ولكن تبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية صلاح عبد الصبور) في استعمال النصوص العربية النصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا - في نفس الوقت - أنه كانت لصلاح عبد الصبور معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربي فحسب ، بل بالأدب الغربي أيضا ، وأن مسرحية ليلى والجنون هي بحق عمل أدبي فائق .

إن ليلى والجنون - تعد - بلا شك - من أهم نصوص الأدب العربي المعاصر .

- (١) صلاح عبد الصبور . أسامة الحلاج . في ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .
- (٢) صلاح عبد الصبور . مسافر ليلى (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) .
- (٣) صلاح عبد الصبور . الأميرة تنظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ) .
- (٤) صلاح عبد الصبور . ليلى والجنون (بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١) . هذه هي الطبعة التي استعملتها في دراستي .
- (٥) صلاح عبد الصبور . بعد أن يموت لملك (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات وعشر ، ١٩٧٣) .
- (٦) عبد الصبور . ليلى والجنون . ص ٢٢ .
- (٧) أحمد شوق . جنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى . بدون تاريخ) . انظر أيضا :
- (٨) عبد الصبور . ليلى والجنون . ص ٦٤ .
- (٩) نفسه ص ٩٥ .
- (١٠) نفسه ص ١٠٨ .
- (١١) نفسه ص ١٢٥ .
- (١٢) نفسه ص ١٢٧ .

- (١٣) أثر أحمد شوق في صلاح عبد الصبور يستحق الحقيقة دراسة كاملة
- (١٤) عبد الصبور ، ليلى والجنون . ص ٢٥ .
- (١٥) نفسه ص ٥٨ - ٥٩ .
- (١٦) نفسه ، ص ٧٢ - ٧٧ .
- (١٧) نفسه ، ص ٣١ .
- (١٨) نفسه ص ٦٩ .
- (١٩) نفسه ص ٣١ .
- (٢٠) بورتول بريخت : «
- (٢١) عبد الحسور . ليلى والجنون . ص ٦٩ .
- (٢٢) ت . س . ديوت . «
- (٢٣) عبد الصبور . ليلى والجنون . ص ٦٤ .
- (٢٤) نفسه ص ٦٩ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٧٢ - ٧٧ .
- (٢٦) نفسه ص ٧١ - ٧٨ - ٧٩ .
- (٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمحان لمسرحية عبد الصبور

- (٢٨) عبد الصبور . ليلى والجنون ، ص ٢٢ .
- (٢٩) نفسه . ص ٢٩ .
- (٣٠) نفسه ، ص ١٠٣ .
- (٣١) نفسه ، ص ٣٢ - ٣٣ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ . وشوق ، جنون ليلى . ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٣٣) عبد الصبور . ليلى والجنون . ص ١٠٤ - ١٠٦ . وشوق ، جنون ليلى . ص ١٠٣ . كلمة «غرفنا» عند عبد الصبور هي «مدفان» في الطبعة التي استعملناها لمسرحية شوق . لكن الفرق ليس لها لتفصيل
- (٣٤) عبد الصبور . ليلى والجنون . ص ٢٣ .
- (٣٥) نفسه . ص ٥٧ - ٦٢ .
- (٣٦) نفسه . ص ١٢٥ .
- (٣٧) نفسه . ص ١٠٧ - ١٠٨ .
- (٣٨) نفسه . ص ٩٨ .



# شهادات البعاضين

---

- أدونيس
- البياي
- بدر الديب
- بدر أبو غازی
- بدر توفیق
- سمير العصفوري
- سلامة أحمد سلامة
- فاروق شوشة
- فتحي أحمد
- محمد ابراهيم أبو سنة
- مكرم حنين
- نعمان عاشور
- وليد منير

# مكان لمسرح الكآبة

□ أدونيس

موت صلاح عبد الصبور فاجئة : لي تنجيتي ، مستشر - أمني لنا جميعاً .  
وكنيت قد كتبت كلمة سرية عشتة لظلمت ريتاً ، أرسلت لوكس لمحي . أسف  
كنيت ، سرتينك استطيع ولست كرتة بيت أودعده ، فليست أجد ، في ظروفي  
الضفة ، فسجة تلتني من ذلك . ولعل كلمة طرفقة أن تكون رمزاً أو ذقناً .  
تجد لم يترك لي ريت ، كسود في سبيته ، وكحجة ضد الضفة . فأنو أغيث عن مثل  
هذه ولست كرتة أمشرف على أسفني .

بندقي

صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد بل من عمر واحد تقريبا . ليس بيتنا كتابة أو سياسة ، أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤلف بيتنا . في لحظة الشعر . خصوصا لحظة الموت - ذلك الشعر الآخر - ينزق حجاب المعاصرة ، حجاب الخصومة والتنافس ، لا تعود نقوم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو بجزأته المرحلية ، وإنما نقومه معشروه كاملا ، بالطموح الذي يحركه ، والرؤيا التي يصدر عنها ، والألق الذي يفتحه ، والمعى الذي يؤسه . في هذا المشروع الذي هو ، أساسا ، سؤال يطرحه الشاعر على العالم ، يتلاق الشعراء الحلالون ، فيؤلقون ، على تباينهم ، بيتانا واحدا ، ويباعدون فيه متجاورين ، ويغلقون مؤلفين .

الأشياء - مادية أو غير مادية - هي التي نخل لغتها ، أو نقل : أن تكون اللغة في مستوى الأرض ونفض الحياة اليومية - ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر ، وأخذ يوشوش الأشياء ، أو يناديها فيها بمحضها ، من أجل أن يترك لها أن تقصص هي عن نفسها ، لكن بلسانه . أولية الشيء على اللغة تعني هنا أولية المكان . الزمن هو النهر العابر ، إن لم نقل الريح ، والمكان هو السرير الباقي . في هذا ما يجعل أميل إلى أن أصف شعره بأنه مكان لمسرح الكآبة ، مكان شغافة وكندورة في آن ، ذلك أنه مكان اصطراع ، لامكان هباء . وفي الفرامش للصادقات : زهرة هنا أكثر انحناء على العبار ، وزهرة هناك أكثر حثيثا إلى الماء .

وهذا الطمس التاريخي - طمس الانسحاق ، والصبور التيبيل ، والبطشة التي لا تكاد تميز عن الفجعة ، أو الفجعة التي لا تكاد تميز عن البطشة ، والحسد الذي ينتظر عجلة الدهر أن يتحول إلى رقيم في الملكة الميوزغينية ، مملكة السر ، كأنه يردى مندور للرقم - أقول : لا نجد في جيلنا الشعرى من حضن هذا الطمس الريق الأنشاد ، وسافر في أغواره ، واستنطقه ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، دون ادعاء ، دون هرج ، دون انتفاخ ، كأنه هو نفسه نخلة ، أو نافذة ، أو زهرة ، أو موجة من الضوء .

كانت بيتنا صداقة صامتة غالبا ، وتلقى عليها البرودة أحيانا شهوة المناصاة في هذه الحياة الدنيا . هل يحتاج دائما إلى الموت لكي يوثق الصداقة ، ولكي يبقى حارة كآبة لا تدارق المهد الذي نشأت فيه ؟ بل كان الموت الذي يحتاج الحياة هو نفسه الذي يعلتنا أن نحب الحياة ، وأن نحب الإنسان والشعر .

سلاما لصلاح عبد الصبور ، أنا وصديقا في الشعر .

البيت

# يَتَحَدَّثُ عَنْ حِجَلَةٍ إِلَى أَصْفَاءِ الشُّعْرِ

دأنا شاعر  
ولكن لي بظهور السوق أصحاب أصلاء  
وأصغر بهم بالليل أسلهم ويسفوق  
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلفون  
على ألى سارجى فى ظلام الليل حين يلفس سامركم  
وحين يطور بهم الشرق فى بيت السبا الأزرق  
إلى ينى  
لأرقد فى مفاوئى  
وحيدا .. فى مفاوئى  
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومثلنا  
بالغامى وأبياتى  
.....  
أجانيكم لأهركم ،

دأنا شاعر  
ولكن لي بظهور السوق أصحاب أصلاء  
وأصغر بهم بالليل أسلهم ويسفوق  
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلفون  
على ألى سارجى فى ظلام الليل حين يلفس سامركم  
وحين يطور بهم الشرق فى بيت السبا الأزرق  
إلى ينى  
لأرقد فى مفاوئى  
وحيدا .. فى مفاوئى  
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومثلنا  
بالغامى وأبياتى  
.....  
أجانيكم لأهركم ،

شعراوى . فحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور وإبراهيم شعراوى تسوية بعض الخصومات الأدبية الشرعية غير المتكافئة . منذ ذلك الوقت أصبح صلاح صديقى لى . وكنا نلتق بين حين وآخر فى جروبى ومقهى على بابا . حيث كان يجلس هناك دائما عبد الرحمن الشرفاوى وحسن فزاد وسلامة موسى . وكنت أزور صلاح بين حين وآخر فى روز اليوسف . وكنا نقرأ قصائدا معا . بعد ذلك بقليل عادت القاهرة ولم أعد إليها إلا فى عام ١٩٦٤ . فعدنا إلى استئناف مشاورتنا الطويلة . كنا نلتق فى الأهرام بمكتب الدكتور

— أول مرة تعرّفت فيها على صلاح عبد الصبور شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثى على مصر . عندما أقامت رابطة الأدب الحديث حفل تكريم لى بمناسبة زيارته للقاهرة . وفى هذا الحفل حضر معظم شعراء مصر الشباب . وألقوا فيه نصائدهم لتكريمى . وكان منهم حجازى . وصلاح جاهين . وكamal عار . والراجلان نجيب سرور وفوزى العتيلى . كما كان هناك أيضا كمال نجات . وغير نجات . وإبراهيم شعراوى . وكانت هناك خصومات أدبية تنعكس آثارها على مجلة العالم العربى التى كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم

□ حوار  
طلعت شاهين

لويس عوض. و لو لباس وأحياناً في فندق سيمباسي أو هيلتون. وكانت العلاقات ودية. حيث كانت تناقش من بعض الكتب والمجموعات الشعرية والأفلام التي تشاهدوا. وفي هذه المرحلة جاء إلى القاهرة الشاعر الأمريكي الكبير «دوروث لويل» الذي يعده النقاد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد: ت. إس. إليوت وألفرد. وبخاصة وجوده أقام الدكتور لويس له دعوة في هيلتون دعاني إليها وحضرها حمجازي وصالح، وترغنا على الشاعر. وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد، وترغنا عليه من خلال أشعاره - فكانت فرصة مواتية أتاحتها لنا الدكتور لويس عوض. وكذلك ترغنا بمكتبه بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية والأجنبية. أذكر منهم المستشرق الكبير جاك بويش. وكنت أتلى دوماً بصلاح في مكتبه بالأهرام - حيث كان يحمل محرراً أدبياً بالقسم الثقافي بالأهرام - أوفى بيته. أو في بيت حمجازي أو الدكتور لويس عوض. وكنا نتناحور. وكان الدكتور لويس يبدى كثيراً من الملاحظات حول الشعر العربي بشكل عام، وحول شعرنا بشكل خاص. وظلت علاقتي بصلاح مستمرة إلى حوق إلى الوطن عام ١٩٧٢. وكان آخر لقاء به قادم من لندن التي كان يحمل فيها مستشاراً. وكان هذا اللقاء الأخير حمياً بيني وبينه. وبين الأستاذ فاروق خورشيد الذي كان هو أيضاً في زيارة لبيداد. وفي لثقتنا هذا استمدنا ذكرياتنا المشتركة بالجمية الأدبية المصرية بالقاهرة، أي كانت تجمعت أصدقاءه كدركين. كالشاعر عزالدين إسماعيل. كانت لقاءات تميز بالصراحة التامة. فقد كان يحمل معه إلى القاهرة حزن الريف المصري، ويحفظ إنسانياً. وخوفه من المدينة وذلالتها، ليقيم قرأتنا بين شخصيته. إنساناً وشاعراً. كان واحداً من الأدباء القلائل الذين يأتون في بيوتهم كثير من الأدباء العرب والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة. وكان مثالا للكرم. وكثيراً ما كان يفتح بيته بدعوة العرب الذين يزورون القاهرة. فقد كان يدعوهم إلى بيته أو إلى المكتبات الأدبية. وكان دأبه التامية والاحتياج لكل ما ينشر في العالم العربي والعالم كله. وأذكر أن من مشاريه الأدبية التي حلفت عنها، مشروع ترجمة أشعار الكاتب اليوناني كازانتزاكس الكاملة إلى اللغة العربية. وكان دائماً يحمل معه مجموعته الشعرية. ولا أذكر هل ترجم هذه الأشعار أم لا. وربما ترك بين أروافه بعض ترجماته هذه الأشعار<sup>(١)</sup>. كما أنه اهتم في السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين، ويشكل خاص شعراء الهند وأندونيسيا. وفي أثناء زيارته لمهرجان المتنبي، أذكر أننا تحدثنا بشكل تفصيل عن الشاعر الهندي العظيم أسد الله غالب، الذي كتب عنه أساذنا الكبير يحيى حتى و ترجم بعض أشعاره ونشرها ضمن أحد كتبه.. ومن المصادفات

الغريبة أننا كنا نقف نفس المجموعة الشعرية لهذا الشاعر. وهي المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية. التي نشرتها جامعة برنستون الأمريكية. وكانت الترجمة الإنجليزية منشورة إلى جانب النص الأصلي باللغة (الأوردية). وهي لغة الشاعر. والترجمة الإنجليزية لا تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل قصيدة. واحدة منها يقر أحد الشعراء المحدثين. والثانية تترجم بقلم شاعر أمريكي، والثالثة شعرية بقلم شاعر أمريكي أيضاً. وقد تحدثنا عن أمانة وقدرة هذه الترجمة الثلاثية، وكنا نطمح لشعرنا العربي أن يترجم بنفس هذا المستوى.

• ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من خلال هذه العلاقة الطويلة به؟

— كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا بالحق في مفهومه الاجتماعي، أي أن صداقته لا تكن متأثر بالربح والأصابع التي كانت تهب عليها، بل كان يحاول أن يحفظ بأدب غيب للصداقة. لذلك كان له خلق أسيل، يستعمر من أحافق التراث الحضاري العربي، أي أنه كان شريفاً في صداقته وعداوته، أي صبح تسميتها بالعداوة. والإنسان لا يملك إزائه إلا أن يحبه، حتى لو حاول أن يكون عكس ذلك. ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح عبد الصبور من أرق وأعمق المقامات الحضارية في راف.

• في أحيان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور هادئاً وحيثما على الرغم من الأحداث العاصفة التي تدور حوله، بل يشاركها فيها بنفس الهدوء، ويبدو كما لو كان الأمر لا يهنيه.

— هذا شيء يبدو دائماً على وجه صلاح الظاهر. وأذكر أنني في أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح وبعض الأدياء المصريين والعرب. وكانت الفرصة قد وقعت عليهم وقع الصاعقة، وكنت الوحيد بينهم في احتفاظي بأصابع. لأنني كنت أرى علامتي الخزيمة قبل أن تنبزم، وإن لم أفصح عن ذلك في شكري بشكل مباشر. وأعتقد أن بعض التغيرات كانت قد طرأت على صلاح في تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة، وظهر أثرها في كتابته. وتلك هي طبيعة صلاح، حيث إن كثيراً من التطورات والتغيرات لا تظهر على شكل مجرد ما تظهر في كتاباته. فقد ظل ذلك الرعب المتواضع، الذي يمتلئ تحت قناعه كثيراً من الأوجاع والتوجعات والتغيرات.

• دائماً توجد بعض المداخلات الصغيرة بين الأدباء وبخاصة من تربط بينهم صداقة قوية، فهل حدث هذا بين صلاح عبد الصبور وبالياني؟

— لا.. ولكني أعتقد أن الشعر من أشق المهن، ولهذا فإن محاولة الجميع بين الشاعر والموظف تتنقل

كامل أي إنسان، وخاصة إذا ما أراد أن يجتاز أرواب الطويلة. وكنت قد وجهت مراراً وتكراراً تنقداً إلى صلاح، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه بالوظيفة. وكان صلاح عبد الصبور ذكياً، بديكراً أبداً للعبة، وبديكراً ما كنت أقوله له. ولكنه كان يقف عاجزاً أحياناً أمام معادلة الحياة الصعبة. ولكن كتاباته، التي كانت تعبر عن ضميره الحي المتوقد، كانت تنفض عن صمغها ما أقول. وقد قرأت له حل سبيل للمثل لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أذكر مقابلة قال فيها بالحرف الواحد:

«إن إحساس المصنف الخفيف بكرامته يوقظ تصور الكثيرين. لذلك فالبيروقراطية تحاصر الصلوة وتزعجها عن الفاعلية. وهكذا نجد أن هناك صراعاً خفياً بين البيروقراطية تريد أن تفرس الموت، على الفكر والشاعر، لكنها لا تستطيع. ولذلك فهي تحاول أن تحبس الفكر، وتحاول أن تملكها له. أنا مصيبة بالذكاء، ومشاعري، ومحاولت بذلك استغلال الفكر، ليحصل إلى كتاب حراسة للمصالح البيروقراطية،

وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذي نقلته لك هو ما يجعلني أشعر أنني في نقدي له كنت حل حق، ولكنه لما كان يترك أبعاد اللعبة - كما قلت من قبل - فقد ظل يدور فيها إلى أن قضت عليه إحدى صراعاتها، فما أصعب على الشاعر أن يتعامل مع البيروقراطية.

• كيف بدأت علاقة عبد الوهاب الياني بشعر صلاح عبد الصبور؟

— كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التي بدأ ينشرها في مجلة الثقافة في بداية الخمسينيات. وكان بمثابة في ذلك الوقت الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد كمال زكي وفاروق خورشيد وسواهم ممن كانوا يكتبون ويحورون في هذه المجلة. وقد لفت نظري هذه القصائد، وكان بعضها بالشكل العمودي وقد خضعت هذه القصائد لمجموعته الأولى والناس في بلاوي. هذه المجموعة التي اعتبرها بمثابة وأحلام القاموس القديم، ووماسة الحلاج. أجال صلاح عبد الصبور الشعرية، هذه الكتب الشعرية الثلاثة تحمل مراحل كبيرة في تطور شعره وتطور أدائه الفني، وأذكر - في أذكر - أنني عندما كنت قد كتبت تصنيف «عذب الحلاج» ونشرته، كان صلاح قد شرع في التو كتابته مسرحية الشعرية «وماسة الحلاج» وقد تبادلنا بعض المقارنات القديمة والحديثة التي تلتق بالحلاج وشعره وأشعاره.

• عندما بدأ الياني التجديدي في الشعر العربي على يدى الياني والسياب ونازك. كان صلاح عبد الصبور يحظر تقريباً نفس الخطوط في مصر لعل يعتبر صلاح عبد الصبور جزءاً من هذه الحركة التجديدية التي شاركت أنت فيها بنصيب كبير؟

– الشعراء الذين لهم رؤية خاصة – وبأسلوب متحيزين ، من الصعوبة بمكان التأثر بهم ، وسبب ذلك أن الشاعر الآخر – لكي يثأر – عليه أن يجا نفس حياته ، أما الكتابات الشعرية التي تعتمد على سحر اللغة ، وعلى الزخرفة والخيال والتراكيب الفنية الغامضة – فن السهولة جدا تقليدها ، لهذا فإن التأثر بصلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا يعني أنه ليس أسخفا للشعراء الذين جاءوا بعده . ولكنه أثر فيهم ثقافيا ونفسيا ، لأنه فتح لهم نافذة التروى على طريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقي ، إن رؤياه ورؤيته التي حصلت الجليد كان لها أثر كبير في فتح الوجدان الموصدة ، والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذي يتهدد على التجربة الوجودية يستعمل لغة التجربة الخاصة بها ، لهذا فن الصعوبة يمكن تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذي أنشأه لم يكن تقليده ، لأن لغته – وإن كانت تعتمد على التروية والسحر والضيائية – ليست لغة خاصة بتجربة معينة ، بل إنها لغة مصقولة ومستقاة .

• أذكر في السنوات الأخيرة أنني التقيت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المنشي الذي عقد في بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بوزارة مصر بالهند ، فسألته عن آخر أشعاره فقال : يبدو أن الشعر قد بدأ يتعصب علي . فهل قوله هذا كان يعني في ذلك الوقت وفقدته عن الكتابة الشعرية ، أي انصبوب شعر صلاح عبد الصبور ؟

– كان فعلا في مهرجان المنشي يشعر بعض سديد وإن لم يفصح عن ذلك ، وراح لي ببعض هذه التوجسات ، وكان يشعر بامال الزمن ، وكان كمن هو في سياق مع الزمن ، أو مع شيء ما أن آتيته عن ذلك الوقت ، وعندما بلغني نأ رحيله لم أصدق الأمر ، لأن رحيله مبكر . ولقته للدمر كان ليينا نأ بعدة باوادم الشعرى لسنوات طويلة مقبلة ، فالتار التي تنفذ في أعاني الشاعر وتسبب له الفجعية والأرق في حلالة مائية روصحة . الكتابة وحدها لا تمنى شيئا وهناك مائة من النظامين والمشاريع الذين يكتوبون في كل يوم ديوانا جليديا . وصلاح عبد الصبور لم يكن منفس الوقت . ولكن الغامضة إذا كانت قد التفتت شجرة حياته ، فإن شجرته قد استقرت في كل أرض وكل مكان . وعندما استبدت الآن قراءة بعض أشعاره ، أبصرته وقلقه وبعض كلماته الجملة التي كانت تنزعج على شفته قبل أن تنضمرا . ولعل محاولة فهم الشاعر التي تحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصعوبات التي أصابته قبل الأوان . الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعده في هذا العالم .

والميلافة في حكاية نأثر صلاح عبد الصبور باليوت أفضها رفضا كاملا . ولو أردنا أن نتبع نفس هذا الأسلوب لقلنا مثلا عن الكوميديا الأليية لداقني إن عبقرية داني ليست هي التي صنتها وإنما جاءت من اطلاعه على قصة الإسرار والمراجز وكتابات ابن عربي ، وإن جئنا لرا لأرايون مستمدة من الشعر العربي ، وهكذا الأمر . واعتقد أن الشعراء قديما بمراجزة البحر ، حيث تفسر كل موعة جزءا من أختها . وهكذا الأمر . أما الميلافة والتبويل والتأثير والتأثر فكل حكاية مملعة . فلنا مثالا تشابه بين سيرة حياة الحلاج ومصيره الفاتح وبطل ، وجربة قتل في الكائناتية لإليوت . هذا التشابه يكاد يكون متقاربا ، فلماذا لا نقول إن إليوت قد نأثر بسيرة حياة الحلاج ؟

• هل مالزت عندك هذه الرؤى على الرغم من أنك في هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسرار والمراجز في كوميديا داني ؟

– ما قدمه الدكتور صلاح فضل – وهو كتاب عظيم – يدل على أن داني قد قتل قتلا حريا بعض مشاهد كتابه في الكوميديا من قصة الإسرار والمراجز ، وإن كان هذا لا يعني أن داني مجرد من العبقرية . لقد نأثر بالكتابات الإسلامية ، وهذه عبقرية على حمل عظم هو الكوميديا الأليية . ولكن عندما نبحث كلمة أو جملة تشابه مع كلمة أو جملة لشاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد نأثر أو نقل ، وإلا فلماذا نقول عن قصة وأولعيب ، التي تعاقب على كتابتها كتاب في مختلف الصور ، والتي هي بعد ذاتها نكاد أن تكون قتلا حياة وإخلاق ؟ ، وإليوت نفسه قد نأثر بثقافات الشرق ، وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية ، وكذلك الثقافة الإغريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا التأثير لا يعني أنه قد نأثر هذه الثقافات وإن كان قد التبس أحيانا وأنشأ في هذا الالتباس أو لم يشر . لماذا يعتبر إليوت من العبقرية وصلاح عبد الصبور مجردا من كل شيء ؟ فإذا اعتبر القريب ونقاده أن إليوت كان شاعرا عظيما فنحن أيضا نعتبر صلاح عبد الصبور شاعرا عظيما . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت إلينا على أيدي بعض أستاذتنا الذين درسوا في أوروبا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة ، فظاهرة التأثير في الأدب العربي . وهذه ظاهرة تبرز في أغلب الرسائل الجاسية ، بمجاسة رسائل الذين درسوا في الغرب . ولعل مرد هذا إلى عبدة المراجبات ، أو لإرضاء نزعات الأستاذة الذين يشرطون على هذه الرسائل وإرضاء غرورهم القوي . إذا كانت أوروبا ذات يوم محرر الكون لأن شعرا لم يكن يحرق الكون على الإطلاق .

• صلاح عبد الصبور بوصفه شاعرا كبيرا وولغا من رواد التجديد ، هل ترى تأثيرا لشعره على الأجيال التي جاءت من بعده ؟

– عندما بدأنا ، السياب ونازك وأنا ، كانت حاولنا التجديدية تعتمد أول ما تعتمد على الشعر العربي القديم والحديث . وبشكل خاص مرحلة أبو نؤلو ، والشايفي وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وإلياس أبو شيكة وغيرهم . بجانب الامتصاص على الأدب والشعر الأوروبي مترجما أو مكتوبا بلغة الأصلية . ثم إن هذه الروايد لم تلبث أن امتدت لتشملت الوطن العربي . أي أن رواد الشعر العربي المعاصر لم يظهروا في مرحلة واحدة ، بل ظهوروا في مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم تلبث (تقدبا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم المرحلة إلى أختها . ولا أريد في هذه المصاحبة أن أعز حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربي معين ، لأنني أعتقد أن التجديد الحقيقي يقوم به شعب يتحرك بأسره . ولقاعة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا امرأة هذه الولادة الحية . وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد . وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي – بعد بقليل – وسواهما إسهاما لا يستهان بها في تجديد الشعر العربي ، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي كله .

بعد هذه الرحلة الطويلة التي صار فيها صلاح عبد الصبور على درب إشعر الصعب ، ما رأى الياني في هذه الرحلة شعريا ، أنى ما رأى الياني في إنجاز صلاح عبد الصبور الشعري ؟

– إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل ، والرحيل يعني أنه قد تخطى الزمان والمكان لكي يولد في جديد في زمان ومكان آخرين ، ويبدأ مهمته الشعرية ثانية . ولهذا فأننا أبعدنا حضورنا قريبا ولا أشعر بأنه قد رحل عنا ، لأن الرحيل بمعناه العادي يعني الموت النهائي ، وولادة الشاعر الحقيقي تبدأ بعد موته ، لأن غيار الميكن والأعداء يتسلط ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده في الحرية ، وبقاؤه في الحرية وحده يعني لقائه من جديد ، ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يظنون أحيانا حالة على هذا الشاعر أو ذاك في حياته ، يصبح من الصعوبة انخراطنا عن طريق النقد ، ولهذا فإن الشعر الحقيقي والنقد الحقيقي ، يبدآن بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيبقون ، وسيبقى النقد الأدبي يتابعه في رحلته الغامضة الطويلة .

• أذكر أنني كثيرا ما قرأت وصيحت في المناقشات عن نأثر صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد جاء جلد كثير حول هذه المسألة ، بل إن بعضهم اتهمه أحيانا بسرقة أو صياغة أشعار إليوت ، فما رأى الياني كشاف في هذه المسألة ؟

– اعتقد أن الشعر العربي حقق إنجازات رائعة ، وأنا ضد عبدة المراجبات ، وضد الذين يحاولون أن ينسبوا أي عبقرية أو أي إنجاز فنان عربي إلى أوروبا ،

## الأستاذ الياقوتي دلائل على هذا الرجل في شعره ؟

— لا يمكن الشعور بالموت ميتا فزيقيا دون المرور بتجربة الموت الوجودي . ولا أدري متى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهومي الموت هذين ، وأترك هذه القضية للنقاد . ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذي هو صستر الحياة ، كان ملازما لشعور صلاح عبد الصبور في معظم شعره . الموت الذي يولد مع الإنسان وينمو معه ويتشعب

ولهذا فإن القلق يشبه صلاة الاستسقاء التي كان يقوم بها الفقراء والملاحون في الريف العربي عندما تغيب السماء مطرها وروعدها وبرقها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصري ، وإتاك تستطيع أن تميزه من بين كل القصائد : فيه ذوق وخشوع ، وروية الإنسان المصري العربي دائما .

• الرجل المبكر والمفاهيمي يجعلنا نتساءل عن ظاهرة الموت في شعر صلاح عبد الصبور ، فهل يرى

ويكبر ويشيخ ثم يرفع قلوب رحيله . وأظن أردو قوله .

• هذا زمن الحق الضائع  
لا يعرف فيه مفعول من لائله وبقى قلبه  
ووروس الناس على جثث الحيوانات  
ووروس الحيوانات على جثث الناس  
فحسب رأسك  
فحسب رأسك .

# كناش في الألامر

بدرالديب □

لا أظن أنني أستطيع الآن أن أحمل نفسي على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، أو أن أستعبد هذا العمل الجليل ، كان . . . ليس الموت هو المرعب أو المضيف ، ولكن — كما قلت لأولئك الصغرة من الكرام حوله . الذين كلّفوني بالكثافة : الخفيف هو الكلمة التي لم تقل ، وأنه لن يسع ما نقول . لا شك أن هناك قصائد وأبيات ، بل وأفعالا في أدواجه عندما فاجأه هذا الصمت المزم . وأن تعات كثيرة كانت تتكون في هذا البين عندما غص بأسراره .

اندهب بها ؟ أم تنكم عن موصي لاسر ؟ أين هو من هذه النفس ؟ وما غومه وجغرافيته ؟ أم سطر في الصمت الذي كان يصطدم به ، أو يفرضه على نفسه ، أو يسير فيه ملزما ؟

إني لم أعد بالقادر على أن أضع شعر صلاح المتكامل في تاريخ الأدب العربي . فقد تعدد هذا المكان وحدهم الآخرون . وسيظلون يتابعون جوده كلما تطور شعرنا العربي في الوطن كله . فالطريق الذي شقه صلاح أصبح ملكا للأمة واللغة وسبيلية شخصته على أجيال الشعراء المتعاقبة خلال القرن القادم . صلاح بشعره ابن قرننا هذا ومشاكله . وحلوه الجديدة التي قدمها هي المسئلة عن الشعر الحديث . ومارلت اعتقاد أن ما يلين به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . صلاح وحده هو الذي وضع النغمة التي جعلت الشعر الحديث ممكنا . عصمنا ، بل التي جعلت إمكانية الحديث شعرا . متناخة . هو الذي جعل حديثا اليوم . وشعره انشراق وتأثيرات الفكر والأدب الأجنبي . وتعتبره الوجودي المفاجئ عن واقعنا — جعل كل هذا ممكنا

بصطوع مع شيء لم يكتمل بعد . وما اكبر ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا عاب عنه . أو هذا الاحتفال الذي تصنعه جميعا — عن وهو — إذا جاءه الشعر في موكبه .

ما أشد سلاجة ما نقوله الآن من كلمات عن شعر صلاح . في عام ١٩٥٦ عندما كان « الناس في بلاية » قد اكتمل وجمع ودفع للنشر ، ظفقت أكثر من شهرين متوالياً أفراة وأعيد قراسته ، وأسجلته بصوتي وصوته ، قبل أن أستطيع أن أصط كلمة عنه . والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذي تركه — ماذا تفعل لكي نكتب ؟ !

إبد الدراسات الأكاديمية تحتاج إلى زمن . وإلى قدرة على التماسك . وأنا لا أشك الآن شيئا من هذا وهناك غضب يصفب بالناس أمام شيابه الذي أعاق الباب على ما يمر من شعره . لقد أصبح هذا الإرث متكامل طاجع لم يكن له من قبل . وأصبح تشبه ودراسه جهنة طويلا لا يكاد ينتهي .

لماذا يمكن أن نقول الآن ؟ هل نتحدث عن ككاسي التي شرب بها . ما هي ؟ وأنى شرب ذلك

في آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف لشعره وفلسفته ألقا جليده . والكلمات الأخيرة في الديوان كانت تتحدث تطلعا للشكل . أطلق عليه وصف « تجريدي » ، متشعبا مع نظرية النقدية التي حاول أن يعرضها في « حجابي في الشعر » . وأحدثت عن التشكيل ، ومناه عنه ليس هو بالضغط ما أريد أن أشير إليه الآن . ولكي أشير إلى هذا الطريق اهر الذي ضمه لنفسه . والذي كان فيما أحقده — سيغير الكثير من شعره .

مجردة ٣

ياوب ! ياوب !  
اسقيني حتى إذا ما شئت  
كأشك في موطن إسرائي  
أزفني الصمت . وهذا أنا  
أغص محمقا بأسراري .

أنا أيضا أغص محمقا بشوق إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه . كان بيتنا دائما — وما أكثر من سيقولون ذلك — هذا الاعتذار المتبادل . من جاني لاني سأنه أن يقرأ في الجديد . ومن جاني أنه كان دائما

ومتاحا للجميع شعرا

وصلاح هو الذي حل مشكلة وحدة القصيدة .  
وبطل قضية وحدة الموضوع إلى اختيار الوجود  
والإيجاد . وبذلك ارتفع بالقصيدة العربية إلى مرتبة  
العمل الفني الموجود للمصاحف . وهذا الإعجاز الكبير قد  
نجد له ملاحم أو سمات أو جراثيم من التحقق في  
شعر الرواد الآخرين . ولكنه عده قد اكتمل وع  
واضح لنا

ولكن حياة صلاح . هذه السموات التي عنها  
يقول الشعر (هذه حياته) . قد عاشها هذا السباح  
القاسم من واقعا الغري الأجاجي والاقتصادي  
واسمى . وعلى عكس غيره من الشعراء اهتدين  
مل الكتاب والمفكرين . لم يرد أبدا أن ينكر وجود  
هذا السباح أو أن ينفيه ويخرج عنه . وقد يرى البعض  
في هذا القول نقاصة عن التجريب أو استسلاما .  
ولكني أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية في  
الصدق مع النفس . والصدق كان هو المسمى الحقوي  
نخبة عند صلاح . وهذا ملمح أساسي وضروري  
لنهم صلاح عبد الصبور وتقدير إيجاره . فقد قبل  
صلاح حدود وضع الفكر في شتم . وقرأ الأ  
ينقطع عن وصف هذا الوضع وشافه . فما اكتم  
تحدث في شعره عن تلك القوة الفارقة على المنكر  
والشاعر بين القول والفعل . وكما يبعد المرء أن يتصور  
ما كان يمكن أن يكون عليه شعر صلاح أو أنه أتبع له  
في نبيأ في بجة الحرية والصدق الكامل . إن تغيير  
نوافع ليس من مسؤولية الشاعر أو المفكر . فهو ليس  
مقصورة على النوصية به وتعديد إبعاد شروره . ولقد  
ظل هذا الواقع يربح على نفس صلاح وعلى شعره .  
وظل هو يعيش رؤيته لواقع آخر ولمعرفة أخرى.  
صمت صلاح :

درس عرفه روحى بعد قوات الأزمان  
بعد أن انعقد القلم بفلاذات الحكمة والحنن ..  
وأرضى سر اللق الكاى في نافذة العينين  
وتصلب جسمى في تايوت العادة والحرف  
بعد أن احلقت أو كادت بهجة عبرى  
إذ رمى الأيام رماذ حياى في شعرى  
درس عرفه روحى بعد قوات الأزمان

هذه القولات الوجودية في الآيات . واحدة  
واحدة . كانت دائما مقررة . يصطرغ معها صلاح  
كما يصطرغ نغم جميعا . وبذلك أصبح شاعرا  
فلاذات الحكمة . هي "المعرفة غير المؤدية وغير  
الحنن" والحزن هو صدق النفس الذي لا يمكن أن  
تتصره عبا . لأنه لا يلقى ولا يستحدث . - وهذا  
اللق الكاى . وتصلب الجهم في تايوت العادة .  
والحرف . كلها مدانيات اليومية التي لم تستطع أن  
تخلص منها طوال سنوات حياتنا . ولقد ظننا - مثله -  
نظم دائما بهذا الخرف في التايوت والجغرافيا . الذي

نمك أن عارس فيه وأن نقرر . أن الجسم البشرى . .  
حتى إلا كى ينكر معمرته . في إيقاع انقراض  
مجرد .

هذا الإشار الذى فرضه وبفرضه الواقع على  
الشعر وعلى الفكر - وليس الآن مجال الحديث عنه أو  
عن أسباب وجوده - هو الذى حدد في شعر صلاح .  
كما حدد في كل عاالات الفن الجديدة في وقتنا  
العربى . شكل التعبير . وهو الذى حدد ما استطعت  
أن تحققة في الدواما الشعرية .

وشكل التعبير . وهو الذى سمييه صلاح  
«الشكل» . قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لأبد أن  
يكون هناك من بين نقادنا من تفرغ لها أو سوف يفعل  
ذلك . ولكنه - كما استطعت أن أقسه - وفي حدود  
قدرتي الحالية على التعبير والصياغة - هو وصف محاولة  
إيجاد «الموضوع» على أرضية مرصوفة . وبين الموضوع  
الذى هو الشعر المخلص . والأرضية . التي هي  
«دولة» الواقع . تشكل عند صلاح القصيدة بل  
الدواما أيضا . في كل قصيدة . وفي كل دراما هناك  
هذا التركيب الذى يكاد أن يكون مستمدا من  
ملاحنا الشعرية . وإن اعتمد على حس تشكل  
مستمد من تجربة الفنون التشكيلية . وأكاد أقول أن  
صلاح كان ينظر إلى للوحة الشعرية الشبيهة وهو  
بشكل القصيدة . وإلى نفسه كأنه «الراوى» يكمي  
اللقمة . ويضرب الراية . ويصفق الواقع . كي  
يخرج صوت البطل - الموضوع وكلاته المباشرة بعد  
ذلك . كانت هذه هي طريقة الوصول إلى الصدق  
والطرية للتأحين . دون أن يظل لحظة من إشار  
الواقع والحدود التاريخية المشية . في هذا الإشار .  
كان الصراع دائما موصوتا . وكانت اللطاعة مائلة  
وحاضرة . إني أتذكر هنا مجموعة كبيرة من  
القاصائد . مثل السلام . ولذلك لك . وأقول لكم .  
وأجلام القارس القديم . وصكاية للنبي الحزين . كما  
أذكر بضرورة هذا الشكل ووضوحه في الخلاص . وفي  
مسافر ليل . على الخصوص . بل في «الأمية»  
تنظر . . .

أنى أخبر بجزء . وإشار هذا الحزن . على أن  
أعبر عن هذا المجلس القدي وكأنه أنين قلب كان  
ينظر المستقبل والاقدم من الشعر . الذى يثنى فيه  
الراوى نايابا . ليقب الموضوع وحده مجردا كاملا .  
فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟  
أما إن كان يريد ذلك ويطلع فيه . فكل ديوان  
«الإعجاز في المذاكرة» - آخر الدواوين - دليل على  
ذلك . وقد يكن هنا أن أشير إلى «الموت بينها» .  
«وإجبال القصة» . «والصبريات» .

أما إن هذا كان ممكنا . فقد كان هو نفسه يعرف  
أنه كان ما يزال مستحيلا :

لكن ما كتبه الصحف اليومية وأخباريات

ينساه التاريخ  
لا تبهر عكس الألفاظ  
وامسك بخمارك في التكرار

وهذا التناقض الواضح بين فعل الألفاظ . واسقط .  
والحال الوجودية . مختارا . هو عمدة مؤثر للوصفة  
الحوية التي حكمت الخطير الذى اختاره صلاح .  
وهو لم يجره اختيارا . سري . فقط . ولكنه به صوت  
الذى اختاره . يتر . به كان اختيار حيوي . اختيار  
حياة وسوك .

وسب دى الآلى ما لاستعد ذات . أو  
تأثيرت . أو مربة السمية . التي وجهت صلاح  
إلى هذا الاختيار . وهي . وصلة إلى هذا مفهومه  
الحب أم للصدق أم للكلية . أم هو الصبر عن تغيير  
والله لا يمكن أن يتغير . متعدد للقرار الذى المطروح  
منه مدأ أجيال البشرية : الدين الطقسي للادات .  
عندها كان البطل القديم يقف أمام الجنب وأمام سر  
الوجود من جديد . فيمثل الموت عندئذ ورتيكه .  
لتحيا الأرض . وعندما وضع المسبح في تاريخ  
البشرية قصة الصلب من أجل الخلاص عن طريق  
أبيه . وعندما يختار هذا الطقس بعض المسبيين  
الوجوديين (المبشرين) ليقدمو فكرة الخلاص الجديدة  
وعبر استعمال الاتصال - في كل هذه الأحوال .  
كان البطل الشاعر يقدم على ارتكاب الموت مختارا  
صامدا مريبا . لأنه قام القضية . وقة القدرة على  
التعبير . والتفويض للأهل المطروح للمحاكمة  
والقدرة .

لقد قرأناك ليبر الغضبان

لقد قرأناك ليبر الغضبان

لقد قرأنا .....

هذا القران كان يقدم في كل قصيدة تقريبا .  
وفي كل عمل مسرحى . ولست أعرف الآن ماذا  
أقول هنا من آيات وماذا أتوك . ولكن المتابعة للثانية  
تستطع أن تلم بطبيعة الطقس الذى يتم بالحب .  
وبالكلمة والشعر . وبأن الحب والمعرفة . إنه أحيانا  
هو أحيانا غياب موسيقى . وأحيانا استعمال . ولكنه  
دائما مؤت حقيق . يترك الآخرين أن يضعوا البطل  
في اللحد . بعد أن نفا عن نفسه «توب الزهو  
الموعوم» . وتواى . حُرمانا . ولكن شجاعا  
يصتصرحكم :

هل تدعون وحدى ؟

وكلامك أنى سلمت

أن تصفونى في حدى .

إلى هذا الخلل المختار . ترجع كل إشارات  
الصلب وإشارات المورلوت في شعر صلاح . ولقد  
لاحظت لأول مرة . وأنا أعاد قراءة الدواوين تأثير  
غريبا لمسرحيين ما يسمى بمسرح العت - أشير إليهم

هنا لحوة المقارنات ومتابعة التأثيرات ، وهما مسرحية  
«قصيدة حبيبة الحيوان» لإيلوارد ألبي (١٩٥٩)  
وسريرية يوجين أونيسكو ، «أمنيد» (١٩٥٤) .

وأصيل أولئك الذين يهجم الإنسان بالتأثير إلى  
«مسافر لي» ، وقصيدة حكاية الغنى الحزين « على  
وجه الخصوص » . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى  
حبكة الأفعال أو القصص ، ولكن إلى الدور المركزي  
لطقس القران والتقصية بالذات الذي هو محور  
رئيسي في معظم أعمال صلاح لمسرحية والذي هو  
الموضوع الذي تسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يبرهن أن ينسبوا صلاح إلى الوجودية  
أو إلى مسرح العبث ، الذي هو تشكل من  
تشكلاتها ، «الواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موقفه  
الروسي - ولا أقول فلسفته - بنفسه ، ومن ذوب  
قزاده «المطعون بالسهم الحميصة» التي هي حواسه ،  
كما صنع طريقة للمعرفة والحب وللموت أيضا . فهو  
ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن  
ووقت ، وفي هذا عظمت الحقيقة ، وعاطيته التي  
حققتها لنا .

أبهي أن أجلس جنب صحابي الفراء  
في شق البلدان  
وأنا لست بـ «بجلائل»  
أبهي أن أكنهت ، ألباب بالظلم الجلائل

عن وضع الشمس على النيل ..  
ووهج الأصواء التي على الشيطان  
عن لعب الحب بقلب الفتيات السمراوات ..  
كما تلعب ربح هينة بجلول الأرز الخضراء ..

إن هذا حقا هو ما كان ينبغي وما ينبغي أن يتحققه .  
ولكن ! إنه «الغنى» ، «الشاعر» ، ابن مصر .  
وطه «الجوهرة» ، و «البرج» ، و «القصر  
الأسطوري» ، و «المهر الزفاف المقدود» ، في ذوب  
المعراج إلى الله . إنه في الحقيقة - مها كانت  
التأثيرات - لا يتسبب إلا إليها . ولا يحس بقدرته  
حتى يجيل كل تأثير إلى شيء منها وبها . مصر هي حبه  
الذي يتسبب إليه ، وجسده هو مصر التي هي وطه .  
فكيف يحقق المعجزة التي يفتيا لمصر وللمجد :

أبهي أن تعرف نفسي  
كيف تصير الروبة لحظة صحو  
وكال الروبة لحظة عو

فلذا لم يستطع أن يحقق مصر ما يريد فلان هذا  
ينعكس مباشرة على قدرته في أن يحقق ما يريد  
جسده :

والآن  
هاتلنا . لا أنت ولا البحر ولا الموسيق  
وأنا مغرب في أنحاء الكون  
مغرب عن جسمي الجامد .

وعن هذا الطريق ، طريق الروبة في مصر و  
الجسد . وصل صلاح إلى تجربة القران ، وإلى  
النتج الطقسي للذات ، وليس عن طريق أي  
تأثيرات أخرى . فالصلب والسميح وبنت بلتر ينس  
«الإنسان عليل الموت» ككل هذه ممان  
«الإنسان عليل الموت» ككل هذه ممان  
وتأثيرات قد استحوطت عنده إلى تجربته الشخصية  
الحاصلة ، التي عجزنا - نحن النقاد - عن تبينها كاملة  
فزوجتنا بصيغة غيابه ، وبهذا الموت الذي اختاره  
وسقط فيه مختارا مريدا .

لقد أيقظ موت صلاح على جهولى التقدي  
وعلى مدى خلقه من التبرص بالطريق الذي أعلن  
أكثر من مرة أنه اختاره ، دون أن يؤمن به وأن  
نصده . كم من المرات دعا صلاح ربه :

أرفع عن هذا الزمن الميت !  
أفس عليا . لاصبر عنا كأس الآلام !  
علينا أن نتمزق بإرادتنا العمياء

ولم يعبأ كأس الآلام . بل شره وشرناه معه .  
وها نحن أولاء تقع معه في هذا التناقص الذي لا  
يحل : هل أكمل صلاح أم أن من حقا أن ننظر  
«حتى نخرج للشيطان الضورية» من الطريق الضيق  
الذي شحه . ومن الباب الذي أغلقه بموته ؟ !  
ألههم رحمتنا . وأظفر لنا وله !

## صلاح عبدالصبور

# حياتنا الثقافية الفكر .. والكلمة

كان حزن مصر على احتجابه من الأحرار القومية التي تلجج من ضميرها الواحي . ومن إدراكها  
الصحيح لحقي موت الأديب والفنان .

هو حزن العجيبة في شاعر من أعظم شعرائنا المحدثين ، وحزن الحسارة لاحتجاب شخصية لها في  
حياتنا الثقافية إسهامات كبيرة ، فهو من القلائق الذين جمعوا بين عمق الفكر وثاق  
الوجدان ، كما أنه استطاع في رحلة حياته أن يكتسب من الخبرات وأن يتراد من الماديين ما كان كافيلا بأن  
يبه للاصطلاح بمسؤوليات أخرى في مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التي جمعت إلى رهاقة  
الحس وتروغ الاهتمامات الثقافية استدارة في الفكر ووضوحا في الرؤية وقدرة على سلامة الإدارة والتوجيه ،  
وهي خصائص متوفرة في القادة التطفيين ، فلا نجاح للإدارة الثقافية بالفنان وحده . ولا بالإداري  
المستغرق في بيروقراطية الشؤون الإدارية . وإعنا هي تتلبد نوعية خاصة من الأفراد . ومزاجا يجمع بين هذا  
وذاك . وقد كان هذا المزاج متعلقا في صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معقودا عليه في دفع حركة الحياة  
الثقافية في مجالات أوسع من مجال نشاطه في هيئة الكتاب التي فلارها بفرار الحياة





التدريج حين سبق إلى سجن طوط ليحقق معه «وكنى»  
 بآية من ألم واضع الشخصيات التي عرفها مصر ،  
 هو قاسم أمين . ويشهد صلاح عبد الصبور بحرف  
 قاسم أمين ، « فهو لم يلح عليه في التحقيق كثير »  
 وأمر له بالقوة والنداء على حساب ، كما أمر بتنظيف  
 الزنزانة قدر الإمكان .

وإذا كان صلاح عبد الصبور يتوقف في الرحلة  
 عند تبار الفكر الإصلاحي الذي «أمام» فكر  
 الأعيان ، « ونجد لطل السبل على عليه » فإنه يقدر  
 هذا الفكر قدره الصحيح ، فهو عنده «فكر القضايا  
 الجزئية» و«فكر اقربية» .. فكر التوسط والمهادنة  
 والالتجاء ، وهو فكر «ينمو في أوقات الأزمات»  
 وال«الازدحام» ويثبت العقل من أبناء الأمة ، ولديهم  
 اعتقاد جديهم لثقتهم الجاهلة .. إهم يقولون : لقد  
 جربت الأمة الانقراض الشبي ، والمطالبة بالحرول  
 الكاملة .. بالمعادلة الكاملة أو الحق الكامل .. فلماذا  
 وجئت ؟؟؟ .. ويغضون في حينهم ليكتشفوا أن  
 الأمور زادت سوءا ، وأن ما أريد بالأمة من غير قد  
 انقلب إلى شر .... حين دخل الاحتلال الإنجليزي  
 مصر ، أوقف مثل الفكر وما وازدهر ، وانظروا له  
 مباركة جانية .. مثل إصلاح التعليم في المدارس  
 المدنية والأخرى ، وتحريم المرأة ، وإنشاء المصارف  
 المصرية ، وحماية ملكية الأرض الزراعية للمصريين ،  
 وتعميم التعليمات التعاونية على ناس ليريا ، وإشراك  
 الوحي الطلي .. وغير ذلك من أوجه الإصلاح  
 ولكنهم لم يتناولوا القضايا الرئيسية ، مثل قضية  
 الاحتلال الشبي أنظاره في البلاد ، أو التسعير  
 للثقل التنظيم لملاعة الحاكم والحكمو ... .

مع رحلة هذا الجيل من المفكرين والسياسيين  
 الذي نمت في أحضان طبقة الأعيان المصريين ، وسول  
 مراكز تجمعها ، يحيى صلاح عبد الصبور ويثبت  
 رحلته بتقريب تم كلاته من فكره وموقفه .

وإن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل ،  
 والتنازل يقود إلى المساواة ، ثم تعمي يمدد إلى حين  
 الرضاة الجميلة للأمر .. وقد كانت هذه الطبقة من  
 الأعيان بمدارسها الفكرية الخفيفة دامية إلى التوسط ،  
 وكانت أجنحتها الفكرية بلا شلقت أسلم قصدا وأقوم  
 نهجا من أجنحتها السياسية ، للأجندة السياسية  
 أعطوا لها التي تصل إلى حد الاعتدال الوطني ، ولكن  
 أجنحتها الفكرية قد خاضعت كثيرا من المباركة الموقفة  
 التي أسهمت في تقدم الوطن ، مثل معركة التعليم  
 وإصلاحه ، التي خاضها لطل السيد محمد عبيد  
 وسعد زغلول حين كان قريبا منها ، ومثل معركة تحرير  
 لمرأة التي خاضها قاسم أمين ، ومثل معركة ملك مصر  
 التي خاضها طلعت حرب وكان من السامعين الأول  
 في جريدة «الحريية» حين إصدارها ، فضلا عن  
 دور محمد حسين هيكل في الأدب ، وعظامة بكتيه

الأول . والأب الفكري لكل اتجاه إصلاحي  
 وتقدمي عرفته مصر . ومن اندعاشت تحت شجرة مشرة  
 طيبة . أسفله ثابت ، وفروعا تمتد على سماء الوطن  
 العظيم .

وهو يلح في رحلته بديات يظن القصور  
 الروحي إلى الحرية مع إشباع القصور الفكري بالتعليم ،  
 هذا القصور الذي أحدث بقدم الألمان إلى مصر  
 شرارة واستجابة من نفوس متطلعة إلى نفسه  
 المتطلعة . فتمت في بيته الطليحة من الأجنحة الالامعة  
 في تاريخ مصر : محمد عبيد . وسعد زغلول .  
 وإبراهيم الحويلي ، ومحمود سامي البارودي  
 ومطوب صناع ، وأديب إسحق . وسلم قلش .

ويظل نيش الشاعر والفكر محتجبا بنيش بلاده ،  
 فهو يخرج لمزقة روح مصر ، ويخشع أعراضها  
 ودلائها .

لقد شلت ثورة عزاء السلحة ، وأخذ أصحابها  
 يتنزلون بها ، وتتابع الأعيان إلى تقديم فرض  
 الطاعة والولاء لجيش الاحتلال ، وقال محمد عبيد  
 إنها كانت «فتنة» ، غير أن قلب الشاعر يلح ،  
 ومنه تأتى هذه الأمة للفتنة التي غاب ألمها في  
 الرجال الذين أسهم .

ولعل أكثر ما أثار أساء الصديق حديث عراقي  
 بمرودة النظم في عام ١٩٠٦ حين يقول وقد شاء  
 الله أن ينعم على وطني ، ولكن حكمته لا جل جلالة  
 قضى ألا يتم ذلك على يدي ، بل على يد الذين  
 نازلناهم في ساحة القتال ، وكانوا لنا أحملة فصاروا  
 لمرور يوم من غير الأصدة ، وقد قضى الله أن  
 أكون واسطة هذا التغيير ، فأناط وطني ما كنت  
 أتوحي وأتحنى له من الخير بمن تدبير جناب اللورد  
 كرور الإداري للمصلح الكبير .

هنا يصرخ الشاعر صرخته للندوة :

«لقد هزمت أوروبا مصر لا في أرضها فحسب ،  
 بل في روحها أيضا» .

غير أن «دنيا من أبناء الشعب وأحد صماليكه  
 والطلم» يوده في رحلته مع ضمير مصر يارثة أمل ؟  
 فقد تحول عبقاله القديم ومن أدبيات إلى أقيب ، ومن  
 تدم يسامر السادة بالفتكحات والفرات إلى غوري  
 يقض مضاجع السادة ويبدل أسلأهم « هو الثوري  
 والمعلم » الذي أمثال صلاح عبد الصبور مصاحبه له  
 في رحلته التي حاول فيها نشر أعلام التيار الثوري في  
 مواجهة مباركة الإصلاح الجزئية التي انجبت إليها  
 مصر ، إذ جنحت إلى للمهادنة والاستسلام .

في كل خطوات الرحلة وعنايتا ، وفي جر مطاردة  
 السلطة للثقل ، يتابع الشاعر والفكر مواقف الرجال  
 فيشيد بالجيل منها ويؤذي للمهايت ، ففرا يصحب

ولو كان لصلاح عبد الصبور هذا الصرح الشعري  
 من دواويه ، وهذا البناء الشامخ من المسرح الشعري  
 محسب . لكناه ذلك مجدا ، وفي اسمه بيده  
 الشواخ واحد من أكبر صناع أدبا الحديث

ولكن دراسات صلاح عبد الصبور النقدية .  
 وسياسية في تاريخ مصر - تطلعا على جانب مشرق  
 آخر من جوانبه . وتتبع لنا التعرف على فكر الرجل  
 من كلاته . ومن مواقفه من الأحداث ، وتقويمه  
 للشخصيات . وإذا كان هو المقاتل في مأساة الإصلاح  
 « الناس موافق » فهو كذلك صاحب الكلمة التي  
 تبيت بها فكره ومواقفه .

من صمحات كتاب صغير الحجم ولكنه خطير  
 الشأن والأثر هو : «قصة القصير المصري  
 الحديث» . تبدي مواقف الفكر والوعي السياسية ،  
 وتنشأ اختياراته وكلاته عن ضميره الوطني وإدراكه  
 لحركة التاريخ .

هذا الكتاب هو سياسة في وجدان مصر في القرن  
 التاسع عشر وبعض ما عساه من القرن العشرين ،  
 وهو - كما يقول - سياسة لا تتعد من أحداث التاريخ  
 إلا معالم لتعديد التاريخ وتلمس الخطي  
 للأحداث هي حركة الواقع التي تتجسب لها حركة  
 الفكر . بل هي الأرض التي يثبت فيها الفكر .

وهو يهي في الكتاب بمواقف الرجال العظماء  
 الذين حمل بين يديه مصر الحديث ، فالفرق لا  
 السري هي شاذلة في أصول رحلته التي صالها بحسه  
 الوطني ، وفكره الواعي ، ووجدانه الفكري .

وأول القضايا التي تشله هي قضية «التزاهة  
 الفكرية» ، فهي «القيمة الحلقية الأولى التي يجب أن  
 يتحل بها أهل الفكر والتأمل» . وهي التي لبرد  
 وجردهم في المجتمع ، وشرعيتهم في كتبه يتقن لها  
 القناعة والتوجيه .

يقف صلاح عبد الصبور على أبواب مصر في  
 أوائل القرن التاسع عشر فيرى أمة كانت تاجمة  
 واستيقظت في صير المذاهب وانهار القتال بعد أن  
 كانت تستسلمة إلى تيار الأقدار الساكن . ويتابع  
 خطرها على طريق الحضارة والمعاصرة بعد أن حيا لها  
 محمد علي الأسباب ، يرغم ما اتسم به حكمه من ظلم  
 وانفطار إلى العدالة .

نغص مع الكاتب في رحلته لتبين فكره من  
 كلاته . فتلسم استحضاره بالمعشاة ويتبع كل فكر  
 عتيق . ولكنه يهي بذلك «الاندعاش المترك» ،  
 ففرق عنده بين «القل الذي اندعش نطل لآياتا في  
 مكانه» و«المقل الذي اندعش فتحرر وحاول أن  
 يترك سواء من القول» .

وكان رغبة الطهاوي في رأيه هو «للتدش

المتقدمة ، مثل «لورة الأدب» و «تواجم شرقية وغربية» .

و قد كان وجود هؤلاء المتكبرين يطرح سؤالاً ويجيب عنه في الوقت ذاته ، هذا السؤال هو : هل تنجح مصر في تقديمها نتج الثوري أو السيج الإصلاحي ؟ أما هؤلاء المذكورون فقد أثبتوا إيجابيتهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه السيج الإصلاحي هو استئلال مقيد ، و دستور هو ثوب فضفاض . واقتصاد مختلف ، وفكر لا ينبع من الواقع ولكنه ينبع من التوفيق بين الفكر الأوروبي والطموح الشخصي لمن استعاروا هذا الفكر .

تلك هي مقولته ، وهي إحدى مقولاته الكبرى ، التي تشير إلى رسالة الفكر ومسؤولية المثقف في إيقاظ الضوء وتصويب الحكم وإثارة الطريق .

و حين لا يجد في فكر الأعيان بنيه يتجه إلى «دور العلية» الذي كان مصطلحاً كامل رداً له وعلماً عليه ، وإذا نظر في تفكير مصر الوطني منذ أواسط القرن التاسع عشر يتكشف له دور العلية وفكرهم منظاراً قويا للفكر الأعيان ، هؤلاء يسمون مصاصهم ، ويثيرون وجودهم بين قوى الاحتلال والقصر ، وأولئك يتجمعون تحت راية الوطنية في ظل مجتمهم الأول مصطلحاً كامل في كنهانه الوطني .

صالح عبد الصبور تحليل واع ذكي لهذه الظاهرة ، فهو يرى أن الخصومات التي تشعب فيها الأنية يكون الطلبة هم الطليعة الواحية للطلعة ، التي تكاد تختص في الوقت ذاته من التغيير فعموم الحياة والحضرة لأربابها ، فتصرع بكل ما في نفسها من حساسة وهمة لقبية الوطن .

ويتميز الكتاب المنكر الوطني سياحه مع الصبى المصري الحديث بقضايا ثقافية عميقة الجذور والارتباط بقضية القومية ، ومستقبل مسار الصبى المصري . فهو يدين الدعوات الحارطة إلى الاستغراب التي طمرت في أفق الصراعات الفكرية الثقافية ، ويراهن قوياً من السخط على الواقع تحرفه من مكانه الصحيح .

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها وهذا العدد الصبى ، الذى يشكل توفاً إلى الأحسن وتجاوزاً للواقع إلى تخوم جديدة ، فإنه يدرك «أن مكائنا جغرافياً هو هذا المكان . وأن وراثتنا البئية هي هذا التراث العريق الذى كان زاهراً وأيقاً واحتياجات عصره يوماً ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية القرب ولا نستطيع أن نقتله مشية الطاووس» .

وإذا كانت الصورة لا تبده باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن العناية على هذه الصورة ليست إلا عمارة زائلة يوماً ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه

النسبة الخاطئة من الأنية التي نعيشها ، فإن هو الأنية من مصر ليس شماراً أو رقماً إحصائياً يتبع لنا الفكر فحسب ، ولكنه وقع للظواهر من عوز بشرى ضخم ، حاظي بالمواهب الفنية المتشعبة إلى حال صدأ الأنية وظفازها الكيف دون إطلالتها .

عقلت بالضمير المصرى الحديث في رحلته شوابيب من انحرافات صدرت عن الفلور في دعوة التعريب ، وقرعت عنها قضباناً غريبتان : دعوة إلى اللهجات العامية ، استناداً إلى قضية اللاتينية وتفرعها إلى اللغات المختلفة . ودعوة إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية . وهو يلصق بداية لهذه الدعوة إلى العامية عند رفاة الطهطاوى في كتابه «أنوار توفيق الجليل» ، إذ يرى أن اللغة الدارجة التي يقع بها التظاهر في المعاملات الماترة لا مانع أن يكون لها قواعد تنضبطها ليصارها أهل الإقليم وتصف بها كتب المعارف الصومية والمصالح البليدة .

ويتلمس صلاح عبد الصبور تيريرا لدعوة الطهطاوى واحتالات ودوافعه من سواه حال اللغة العربية في عصره ، وظنه أن الكتابة العامية قد تشتر الوعى بين الناس وتشجع عادة القراءة التي لساها بين الفرنسيين في أثناء إقامته في فرنسا .

ولكنه يشير بذلك إلى أن الطهطاوى نسى خطورة عامة ينبغي أن تسبق كل قراءة . سواء أكانت بالعامية أم الفصحى . وهي تعلم القراءة ذاتها .

وهو يتصدى بهد ذلك للدعاة الآخرين ، من ساهموا إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من المستشرقين الذين لا تستطيع الحكم على توابهم ، معادلم : «أى حامية يريسون ؟ أى حامية شال مصر أم جنوبها ؟ وكيف نفعل بقرائنا العربى ؟ هل نترجمه إلى العامية ؟ وما هى قواعدنا وبلانها ؟

ووجود فيؤكد أن هؤلاء الداعمين لم يفتنوا إلى لب المشكلة ورواية الأنية ، كما أنهم لم يفتنوا إلى أن العربية الفصحى ذاتها تطورت تطوراً حسوساً ، بحيث أصبحت وسيلة للإيهام ونقل الممارف الحديثة ، وأن الجهد الذى قد يبذل في وضع قواعد للعامية كاف . إذا وجه وجهته الصحيحة – أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس .

و في ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل يراه مشرقاً من صفحة الحياة الثقافية المصرية بفكرها القليل ، وأدبها ومرسجها ورفها ، وينظر إلى الجوانب الإيجابية في هذا كله فيقول : «إن العجوة المصرية قد استطاعت أن ترقى بين وراثتنا وحاضرها ، وأن تتخرج بين تراثها وتأثرها ، وأن ما يميز لها نئذ التزوم هو مزيد من المخطوطات الدالة على الطريق الصحيح» .

تلك رحلة من أروع رحلاته . جلت رؤيته لحياتنا الثقافية وسيرته مع تشكل الصبى الحديث ، وهي رؤية تم عن الفكر الرضاء والكلمة الموقف .

ولكن الرؤية تكتمل أبعادها في رحلته مع الحلاج . وإذا كانت «مأساة الحلاج» ، التي ظهرت في عام 1999 ، وإلى عليها صلاح عبد الصبور جائزة الدولة التشجيعية ، تعد – مع مسرحية «اللى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى – بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فنية توافرت لها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغتها أتاحا للشاعر أن يبرع عن فكره «بالكلمة الموقف» . ومع ما أبدعه صلاح عبد الصبور من مسرحيات شعرية تجلت فيها قيم الفن المسرحى الشعرى . واستوجبت تجارب جديدة مثل «مسافر ليل» و «الأمة تنتظر» و «ليل وأهوجو» . فسينتج لمأساة الحلاج تلك القيمة الخاصة من حيث تعبيرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع وفهم العدل والظلمة .

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور في زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومالة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وأراء ، وما أجراه على لسان أبطالها من حوار ، إنما يربط بقم وقضايا تتعلق بحقوق الإنسان .

هو يحسد بكلماته معنى الشر فواء مثلاً ، و لقر الفقراء ، ويوجع الجرحى . «وتلك رؤيته للظلم الاجتماعي ، يظنها على لسان الحلاج في حوار مع لشيل .

وتجلى رؤيته للحكم الصالح حين يقول :

«إن الوالى قلب الأمة  
هل تصلح لإلا بصلاحه ؟  
لذا ولستم لا تنبوا أن تنصروا عصر السلطة في  
أحزاب العدل .

الوالى العادل  
ليس من نور الله ينز بعضاً من أروحه  
أما الوالى الظالم  
فصار يحجب نور الله عن الناس  
كى يخرج تحت عباءة الشر» .

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى في مفهومه للعدل ، وتتردد في ثنايا مسرحيته كلمات تم عن موقفه .

«ليس العدل ترفاً يطلعه الأعيان من المنوف  
أو شارة حكم تلقى باسم السلطان ..  
إلا ولى الأمر  
كلمته أو سيده .

العدل موقوف  
العدل سؤال أبهى يطرح كل منية  
لذا أهملت الرد تشكل في كلمات أخرى

لقد عبر الشاعر عن فكره الإنساني والسياسي بالكلمة ، فمنح لا يرى في كلماته الفنان المبدع وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأي والوقف ، ونستطيع أن نرسم صورة من ملامح فكره الذي حوله ضمير حياته الطغالية بالكلمة .

وكم كان صلاح عبد الصبور يعلى من شأن الكلمة ، يراها نوراً وتياراً ، غيضاً وسلاحاً . أليس هو القتال :

« أحسنا كلامه  
فركناه يموت لكي تبلى الكلمات »

الذي يبيتُ للسياف مشقة من أحكام الشرع :

« إن الكلمات إذا وقعت سيلاً  
فهي السيوف

والقاضي لا يفتي ، بل يعصب ..  
موزان العدل

لا يمحكم في أشباح ؛ بل أرواح  
أغلاها الله

إلا أن تزحف في حق أو في إتهام  
الوالي والقاضي ومزان جليلان  
للقدرة والحقي ..

وتولد عنه مزال آخر ، يهيج رداً  
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه ،  
ثم هو يؤكد في موضع آخر من المسرحية نمو  
آخر لمفهوم العدل حين يفرق بينه وبين القوة :  
« ميزان العدل وسيله ، لا يجتمعان بكف  
وأحدة .. »

ولعل الكلمات التي أخرجها في مشهد المحاكمة -  
وهو من أروع ما في المسرحية - يبين من موقفه  
الفكري من معنى العدل ورسالة القضاء ، فليس  
العدل مظاهر ، ولا براعات من الكلام اهكم المهيوك

## عمر من الشعر

# صلاح عبد الصبور



يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد في شهر واحد . الرقم ٣ يسطد بيتنا أسرة فريدة ، فقد ولد في ٣ مايو عام ٣١ . وهو بذلك يكبري سناً ثلاثة أعوام وثلاثة عشر يوماً فقط . ولكنه يكبرني شعراً بثلاثة عشر عاماً على الأقل . أما صحبتي فقد بدأت في الربيع الثالث لعام ٦٣ .

يا عم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرتك ، لا أنزع أمي أعرفك وأعرف قدرتك حق المعرفة . لكنني مقرب منك كثيراً ، ولما ما باجعت الأيام حضانتي ، فالقلب الأسبان يميل دوماً للقلب الأسبان . والوجد الدافئ بين دوما للوجد الدافئ ، والوجه العاطق يسمده الوجه العاطق . والصوت الخزون يغاز عليه الصوت الخزون .

يجمعتنا في أسوار الإنسان الخزون الكروي ، والاكتئاب الذي انتبنا إلى الاقرار بديمومته . والإحلال على الدنيا وهو البيض المؤلف الموزم في معنا .

يجمعتنا في الشعر نردنا ، وثلاثتنا حول الجدة في توطيف الكلمة . والظفرة في الصورة ، والوفرة في التعبير . والتزعة للإعفاس ، وإحياء المفردة الباعثة على الشعراء بسرعاتها . وهضم الأحرف فيها حين تواليا رتبنا الكلمة إذا أحكم عازفها الشاعر حس الوتر الحرف ، والوتر للمنى ، والوتر اللون ، والوتر الموسيقي في المؤلفات وفي غير المؤلفات من الكلمات .

يجمعتنا حين غير اللغات ، عن الأنا ، وأحياناً نتحدث من خلال الشخص الثاني أو الثالث . أو من خلال مشاهد في مقاعد النظارة .

يجمعتنا المعرفة الواثقة بعلوم « الشعر الحر » ، والقصيدة « الجديدة » ، وعناصر التجديد التي تحملها القصائد ، ومواجهة اللغات في القصيدة ، وعناصر الدراما في مونولوج القصيدة . وعناصر الموقف الشعري في قصيدة للتأجاة الذاتية .

يجمعتنا الاتفاق على نمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسي . وانطلاقاً من هذا المفهوم لم نُسَطر قصائدنا لأي اتجاه سياسي في مصر أو خارجها . وظل ولائنا للوطن وفن التعبير .

يجمعتنا حب اللغات الأجنبية طلباً للتغلق من مصدرها ونبعها الأول . وإزاء لحاستنا الموسيقية . ولطالما عقدنا المقارنة بين صوتيات الكلمة الواحدة في الإنجليزية والفرنسية والألمانية . يجمعتنا ترجمتنا للقصائد إلى أعجبنا من الشعر الأجنبي والإنجليزي بشكل خاص . وكان إس إم إليوت معنا صديقاً مقرباً . وجدنا في موقفه الشعري . المؤسس على النظرة العنصرية للحياة . بينا مجاوراً في نطاق منازل الشعراء المشبهين .

بدر توفيق

مكارى . د . حسين نصار . د . عبد القادر القط

هذه الجمعية أسهمت تلواها الأسبوعية بمعاية مؤسسا الإصلاخ في تشكيل وجدانت الثقاف . لقد جعلت من ندوات ثلاثتها الأسبوعية مدرسة للشعر افر ودراسة الأبحاث الأدبية . وامتد نشاطها إلى إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة .

وخل فراق هذه المدرسة في مصره الشعر الجنبيد بناصرة . والادب الجديد بناعة . حتى بعد توفيق « الجمعية الأدبية المصرية » جسدا عن الشارع الأدي .

في طليعة هؤلاء القراء كان صلاح عبد الصبور رائد الشعر بنصره في حسنة . وإيمان وثقة . ولم يكن في سوق الشعر من دوناهو المصرية وقتئذ سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى . ودواوين أحمد حجازي . وعندما أهدته ديوان الأول « إيقاع الأجراس الصلابة » في مطلع ١٩٦٥ انتقل إلى إحصائه الكبير بالثقاق المبدع . كنهه أضاف إلى عناصر معركته من أجل شعر اخر موقعا وسلاحا جديدا .

وفي ندوة ناجي الطافية . أئتد . ١٥ مارس ١٩٦٥ . كان صلاح عبد الصبور ود . عز الدين إسماعيل ود . أحمد كمال زكي والشاعر كمال غار باقشون هذا الديوان . وهي مساندة شكلت دعة قوية في حياتي الشعرية . فقد كانت أول مواجهة في جبهه جمهور الشعر . كما كانت دراسة د . عز الدين إسماعيل عن هذا الديوان . التي نشرت في مجلة الشعر في نفس الشهر . مسئولية شعرية جادة . عجلت بخرجي من ربح التكوين . يضاف إلى هذا ما كان ينص به د . أحمد كمال زكي من دراسة نقضت لى لفرقة مجلة « الآداب » البيروتية

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وتعدى من حيث . وبتلى مشوار الدراسة . كان صلاح معي في ديوان الثاني « فاعلة الزمن المفرد » . وكان بصحبته في هذه المرة من قراءان الجمعية الأدبية المصرية الدكتور عبد القادر القط . حيث جرت المناقشة في البرنامج الي بالاذاعة ١٩٦٨ .

وفي مطلع عام ١٩٨١ كان ظل سيف الجمعية الأدبية المصرية الطويل مازال يمتد بالثقة والإخلاص لصره الشعر الحر . الذي لم يمد يقرأ إلى الشارع الشرى سواه . في « جمعية الآداب » اشرك فاروق خورشيد في مناقشة ديوان الثالث « وعاذ العيون » كما ناقشه . عز الدين إسماعيل في « أسبوعية لقافية » بالتلفزيون . أما الديوان نفسه فقد كان صلاح عبد الصبور هو صاحب الفضل الأول في إصداره . وثابت في هذا كل الشراء الذين شملتهم « أبواب صلاح حركة الشعر الحر » صدرت تباعا دواوين محمد أبو سنة . ولهمي سنة . وفتح كريم . وأحمد مولى . وجميل عبد الرحمن . وأحمد عتار . وحسن

علاها الدرامية بالوجدان من بداية القصيدة حتى بابها .

٣ - إبداعاته في العلاقات اللغوية الطارئة الى لم تسمعها الأذن الشعرية من قبل . ولن تسمعها من بعد .

• • •

أغرقت عبقرية صلاح الشعرية في حث زملائه وتلاميذه في حركة الشعر الحر على منافسته في من القصيدة الحرة . ولو لم يكن صلاح مبدعا أصيلا لما شاعت إبداعات الشعراء الجنبين الأصلاء في حركة الشعر الحر . ولما استطاع وجه صلاح الشعرى المتفرد أن يؤكده لملاحه الشخصية . وفي هذا تكن دوافع اجتداد الشاعر المبدع بإزاء شخصية صلاح الشعرية . فلابد لثل هذه المنافسة الأدبية السامية من التزود بالمعرفة الخلل . ولعلنا الآن أكتشف جانباً من أسباب تفريغ للدراسات الأدبية أحد عشر عاما . كان صلاح في أثنائها الصديق الطوف . والأب السعيد القلق . والشاعر المتف الذي أحب الإضفاء إليه بما طمعت ونظمت وجيت من غون التعبير في الشعر والمرح والقيم والرواية والتقد . حتى إذا غلقت علينا أبواب الحياة الدنيا انتقل حديثنا إلى التضخم . والحجب في المدن الأجنبية .

ظل صلاح منذ باكورة حياته الأدبية متصرفا فياض الحساسة للحركة الثقافية وللمتفنيين . ولا يكاد موقع واحد من حياته الثقافية يخلو من لسة أدبية وإنشائية أقامها صلاح في صمت بسيط متواضع . لقد أضحى المختفون معه والمتابعون له . ولم يختلف واحد منهم حول نيله وكرمه وسماحه وترفعه وإيائه . وامتزجت دموعهم في موته بدموع أسرته وأصدقائه ومحبيه .

• • •

تعارفوا في صيف ١٩٦٣ عقب عودتي من حرب اليمن . في يوم فتيق صبراميس القديم . وكان منى الكثيرين من الأدباء والفكرين والفنانين . ومنهم د . لويس عرقس . وكامل الشاروى رحمه الله . ومن هؤلاء من احتفظوا بعد هذا حول موقف صلاح الشعرى والوطنى . في حين عاش هو حياته بلا عدا لأحد . سمع منها لواقفهم ودوافعهم .

لعب صلاح في حياته الأدبية منذ ذلك الحين دورا حيويا بقاء وإيجابيا . وكان يدعو إلى قراءة ما لدى من شعر أمام هذا التجمع السمراميسى . لكي لا أثبت أن انتمت إلى جميع صلاح عبد الصبور الأكثر تركيزا في « الجمعية الأدبية المصرية » . حيث تعرفت بأصدقائه المؤسسين لهذه الجمعية . ومنهم د . أحمد كمال زكي . د . عز الدين إسماعيل . فاروق خورشيد . عبد الرحمن فهمي . د . عبد الغفار

بنت ت . إس . إليوت وصلاح عبد الصبور مشاهبات مدعشة مثيرة للأناملات .

١ - كلالها كان المشوّل الأول من الشعر في إحدى كبريات دورها بالقاهرة ولندن .

٢ - كلالها شاعر وكاتب مسرحى ونقاد ودارس للغة وأدبها ولغات الأجنبية وأدبها .

٣ - كلالها عيب للفر والانتراج الإنسان مع البشر في البلاد البعيدة .

٤ - أحسن كلالها في زواجه الأول . ومات عن زوجته الثانية

٥ - كلالها كان الفن الفنى الوسم المشع الذائع الصيت . والشاعر المرائد المبدع المستبر . ورجل الدولة الوفور العصرى الذى يتحدث أدبيا باسم وطنه في كبريات التجمعات الثقافية والجامعات والمجتمعات الأجنبية .

٦ - لكثيرا خمس مسرحيات من الشعر الحر . تشابه سبها « مقفلة في الكالفرالية » مع « مأساة الحلاج » التي ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان « مقفلة في بغداد » . ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذى أوحى إلى المترجم إغلاط هذا العنوان المشابه لمتوان مسرحية إليوت .

٧ - كلالها مارس مهنة التدريس والصحافة الأدبية .

٨ - كلالها اشتهر وهو دون الثلاثين . في مطلع حياته ثم استمر حتى نهاية حياته في الاضطلال بمسئولية الشعر . وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو في الحسنيين .

٩ - لها نفس الموقف الشعرى المؤسس على رؤية عبية عديمة لغايات الحياة المادية في خواتمها من الروح الإنسانية . التي ترواسي الكرب . وتحفظ حق الحياة . وتتماطف مع الظلم . وتدفع عن مقاومتها القدى والمدونان .

١٠ - لها نفس الموقف النفسى الواسع بمكائاته بلاكتئاب والمرض والصمت الذى لا يقضه سوى القصاصد .

• • •

ويشدد إلى صلاح أنه في صناعة القصيدة الحرة بدعائه الثلاث :

١ - إبداعاته في شكل قصائده الملائة . من « الناس في بلاوى » حتى « الإبحار في الذاكرة » ستظل مدرسة رائدة معطاء إلى الأبد .

٢ - إبداعاته في موسيق القصيدة الحرة . معتمتها . تصاعدها بترال الحبال . مسلمات التهم الطويلة والعرضية . إحكام تواصل المثرة الفكرية في

والآن ، على الشراء المبدئين من مدرسة الشعر  
الحر أن يخلصوا لرابية صلاح ، ويواصلوا المسير بالعلا  
التفرد ، والمشاركة البناءة ، وإهبة الصافية .

وفلاد الأوز ، وحسن علي . ومنظم هذه الأسماء  
من جبل السبعينات ، الذين فتح لهم صلاح مجة  
الكاتب في العام السابق لسفره إلى الهند .

توفيق ، ومهران السيد ، وعز الدين المناصرة ، وعمر  
بطيخة ، وولاء وجدي ، وكال عار ، وأنس داود ،  
وأحمد الحرفي ، وفوزي خضر ، ومحمد الشحات .

## تأملات في

## مسرح جبريل

سمير العصفوري ☐

طلما نطلب بعض منا ، من أحوا المسرح وجذبتهم أمواجه ، فأنقروا بأنفسهم في جنبنا .  
تعذبنا كثيرا ونحن نتلمس أطواق النجاة المكفولة في ذلك الزمن الجيد ، والمنظمة في  
نصوص المسرحيات ( المكتوبة شعرا ) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكننا عانينا معها  
الكثير . قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثاني من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طم  
آخر ، وإلى مبنى آخر ، إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهوما آخرى .

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البديعة هذه تعاليا عليها ، لما كنا نجروه ، وما كان فينا  
شاعر ، بل كنا مجموعة من الممثلين والمخرجين ، لدينا شوق عارم معموم إلى أن نجد مادة جديدة  
تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التي تستعيد لنا أشواقا وأحزانا قديمة . كان دورنا محصورا في  
الأداء الفني والحرفي للمسرح ، بهفتنا صناع مسرح ، نقوم حياتهم الجديدة على تخليق المسرح  
من مادة الصدق . لم تكن في حاجة لأن نحيا من جديد في تخليق المسرح من مادة المغالاة  
والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المغالاة بين الفعل والقول . كنا نريد أن نكون نحن ، لا  
أن نكون مجرد « طراز فني متميز وراسخ تشكر بداخله » .

صدام مروع يحابه صديقنا المثلث الذي يؤدي شخصه قسر في راقته شوق (محتون ليلي).

به يواجه كذا متاعا من الآيات الشعرية التي تحمل بلا شك قدرا عظيما من وصف ذاتية الشاعر حيال الشخصية... عالية فاعلة، بطول نفس، وتلاحم موسيقى، تتحدى في حالها المسموع كل طاقاة الشعر، في داخل صديقنا المثلث. وعندما نغتنق والقصيدة، وينتهي زاد صديقنا المثلث، أعي زاده الشعرى والأصداق، والصورة الجميلة التي بانها، يبدأ في استخدام «الحياطة» والصناعة العنيفة - أعي أنه يبتدع مناهج القصيدة، ملحقا بإيها في ترم موسيقى عذبة نغمة سامية، وتؤثر فيهم من الخارج، في حين يظل داخله مشغولا بهجوم وشوق أشقى لا تتراجع عن ما ينطق به. لقد اكتشفنا واكتشف صديقنا مثلث قيس «أن ما بداخله قلبي» و«قلبي قلبي» لا يتوارى عن قلبي «أين الكلو».

كان فنانا المثلث ينفذ حالة من حالات الانقسام، بين ما ينطق به وما يؤس به. لقد تعلم فنانا من حكاية من المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلي وفعله الخارجي، لكنه - على الرغم من شرف المحاربة - كان يسيطر في الانقسام ويتزعم فيه، بين بساطة ما يأنس فيه وينشده، وضخامة للتألق الواقع من الآيات الشعرية.

فنانا لم يسترغب ضميره «لصديق المجازي»، وهو الحكم المذهب على «الأدباء والمثقفين وتزييت الانتماءات». لقد أدرك فنانا أن أزمة ليس مرجعها إلى «الفرقة» التي بينه وبين قيس، أعي البعد الزمني، وليس أيضا «صورية الحب وهذبه الذي لا يطاق» لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق منه كل نغمة التي، حين جعل منه مجرد «بوق» ينطق فيه لكي تصل كانه إلى الناس فيضيق الناس - الشاعر دائما، حنا، على أديم إذا صفقوا له مرة فوصفه «بولا» ليس أكثر.

أحسن فنانا المثلث أنه لابد أن يكتف من أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر، فقلد على عليه زمته المعاصر مسئوليات وهوما، تنقله قلقة جديدة بوصفه شريكا فعليا في عملية «الحلق والإبداع».

ومن هنا أدرك فنانا أنه أمام قصائد شعرية، وأنه في حاجة إلى مادة أكثر تعقيدا... نزه من أعاقه، وتخلد ذاته بما يملحه، مادة تنقله بهيمه وأدراكه وشوقه عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره. لقد طرح فنانا الجهنون حيا بالمرح تلك المطولات الجمالية، لأن القصائد الجديدة التي كان

يقروها أو يسمعون تحمل في باطنها وفي إيقاعها الحى شيئا ما جديدا وعميقا، يثير داخله شعورا يتعدى الحال إلى الدراما.

وتعي فنانا لو كان بالمرح العرف شيئا من هذا. فقد ازداد «عذاب» صديقنا المثلث عندما عانى وصورة «عذابات هلت ومكبت». لقد عذبه كثيرا ألا يجد في شعر قومه مثل هذا، فتمناه وسأل داته: لماذا؟ وأدرك عند ذلك أن شاعرنا الذي يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق اللامسة، ولم يتعجبهم عن وعي، على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة - مرآة تكتسب في خصوصية شديدة ويتحلى أشد ما تصادف في الزمن الماضي والزمن الحال وفي المستقبل أيضا.

من هنا أعلن فنانا «الإضراب» عن تعاطي هذه القصائد الطوال، لأنه رفض تأليا أن يكون مشاركا في «معرض ألبواق الشعع المسرحية».

لقد أدرك فنانا أن مادة الشعر في المسرح ليست لخدمة الشعر بل لخدمة الدراما والشعور. الشعر ليس وسيطا نقلا، بل هو البداية والنهاية، هو موضوع المشكلة كاملة. لقد خضع الشاعر للمعاصر، أو الأكثر معاصرة، فنن جديد «وموضعي» هو فن المسرح المتعدد المستويات لم يعد الشعر في المسرح إذن قرين المبالغة الألفية. ومن هنا رفض فنانا المثلث تلك العيادة الشعرية المفضضة الزائدة من الحد في حجمها ولوانها وطزرها. لقد وجّه فنانا - عاشق المسرح - وجهه نحو شاعره الجديد الذي ما عاد يفتن في بدياء الخيال الشاعع الجذيب أحيانا لتخصيص شخصيات مستحيلة، ومواقف مستحيلة، مجرد تجسيد وهم المسرح. أتى الشاعر الجديد رجلا من غار الناس، يلبس في الأسواق، وتلعبه الشمس، وعلمه السني بمحا عن الحق والحقيقة، عن العدل والعدالة، عن الحرية.

شاعر قلبي، يأتي في زمن قلبي ومصلبي، يأتي كي يتصلب، ولينطق كلمات الشعر الصادقة والمصلحة معا.

أتى شاعرنا الجديد شحبه به شخصيات المتحددة: الطامع والمظلمون، الحكاء والبهاة، الشرفاء والراعي، أتى وسوله جمهوره. لم يأت وصحه، بل أتى وفي وكبه الدنيا، أو أتى في ركبه الدنيا.

انجذب فنانا عاشق المسرح لشاعرنا الذي جاء بطرق أبواب المسرح لكي ينتل فيه روصا جديدا، لكي يصنع مسرحا شعريا جديدا، لا ذلك الأكثر لضرورت الشعر، بل ذلك الشوح من الشعر نسجا جديدا سدا الماتاة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح. إنه ذلك السنج الذي يمسد جهره

الحياة التي يحياها والبن الذي نشقه، مندجين ووحدة واحدة. إنه يمس عن قرب جوهر الحياة وكل القضايا الحياتية التي تمتد من أول الحلت الذي العابر إلى الحلت الكون الأبدى. وهنا وجد فنانا المثلث نفسه وسط هذه الدنيا الجديدة. لقد أعان الشاعر القادم إلى المسرح فنانا على الوصول إلى ضايق الصديق والوعي في نفس الوقت. لقد تحدثت الرزية، وتم وضع الخط الفاصل بين مسرح القصائد الشعرية ومسرح الشعر الحائلي، بين مسرح الجبال ومسرح الواقع المستحيل، بين مسرح الإعجاب الممكن لغرائبه ومسرح المشاركة الفعالة، حيث الناس والمسرح كل لا يتجزأ.

كانت هذه بداية صلاح عبد الصبور في دنيا الأصباغ والأصواء وهوم الحرفة المسرحية.

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يمتلك الكثير، والكثير جدا:

- وهي شديدة بالمرح مع القريض على ناره الحارقة.
- وهي حقيق بالفكر ومماناة تناقضه وقلبيته القاتلة.
- الإيمان بالكلمة مسئولية خطيرة وقدرنا.
- الإسهام في وضع الملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربي الباحث دوما عن هوية مميزة. إنه الآن مسرح جريح، بل مسرح قتيل.

لتليل.

الجبل الذي أعنيه هو ذلك الجبل المسرحي الذي أيقظته نسام الثورة المصرية، والذي عاصر نشأ المسرح المصري الحديث في ظلها.

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقارنة للمسرح الشعري بقدر ما هي أنشأت (عاشق للمسرح).

تتويه:

معطرة أيها العزيز الراحل صلاح عبد الصبور إن القرنت أحزاني لتفقدك جزئي للروح القاتل مسرحنا العربي، وشكرا لزيادك الشعرى الذي نستعيره منك.

لتليل بعد التتويه:

قلبي أضعت من أن يسجل مجرد هامش شاب على نراه عطاك، فاغفل تطاول على دنيا التعبير يا عزيز العطاء.

تتويه بعد التليل:

تأمل أن يبيت على فروع شجرة مسرحنا المصري مزيد من الشعراء، لهم صوتنا الملب، ومؤذنا الصادق للعالم أجمع.

# مسئولية المثقف ومحنة الكنبّة!

□ سلامة أحمد سلامة

يذهب في كثير من الأحيان أن تدور الكتابة الصحفية ذات الموضوع السياسي تحت أي لون من ألوان الإبداع الفني . إذ تصيب طائفة الإلهام والخلق فيها حتى لا تكاد تبين . وإذا تصبح مهمة الكاتب أن يتناول بالتطبيق أو التحليل أو السرد وقائع محددة تتصل بأوضاع وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على المستوى المحلي أو الوطني . يردد الخيال عنها حسيًا كالحال أو يقبل عليها من عنده . غير ما يسمح به تسلسل الأحداث . أو اجتهادات الاستنتاج الذي لا بد أن يزيده انطق . وتستند شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه معصورة بين محاللات الإبداع الأدبي وما يجري على مصمعات الصحف والكاتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبي . من شعر ونثر وقصة ورواية ونقد . يمثل رافدا من روافد الحياة الفكرية والثقافية . التي تسهم - إلى جانب روافد أخرى - في تشكيل المناخ العام للمسرح السياسي الواقع بكل تفاعلاته . والتي تتركز في فكر الكاتب السياسي من حيث يشره أو لا يشره . وتكون جزءا من عالمه الداخلي . وإذا كان النقد الأدبي يستخدم الأدب - شعرا ونثرا - مادة لأعمال الفكر والنظر . أو - بعبارة أخرى - إذا كان الشعر والنثر هما المادة التي يشتغل بها الناقد الأدبي . فإن نفس المادة تصبح أيضا محالا للفكر السياسي . إذ يرى الكاتب السياسي فيها دلالات وعموزا تعكس أوضاعا سياسية واجتماعية ملينة . تعبه على الفهم والرؤية والتحليل . واستباق الأحداث أو التنبؤ بها .

السياسة العديدة بهم : هل يشاركون فيها لينحسروا أخطأه الرأي وعاطره . أم يتناول بأنفسهم ضياء . اكتفاء بدواهم . وإثارة الشرور السلطة وأخطارها . ويبحثون لإبداءهم عن حالات أخرى أكثر أمنا وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسؤولية خطيرة . فلا ينبغي أن يشغله عنه عن الناس وحول . ولا ينبغي أن تنقل الحكمة والفكرة وقفا على صاحبها . فحق له مجرد إبداع ذاتي . مهما ارتقت درجة هذا الإبداع أو انعكست على من حوله تمنعهم وتعتيم . بل يجب أن تنزل إلى الناس . تنفض الشر وتسد عينه المائل

إن كانت قيدا في أطره  
يلقى في بيت جيب الجدران الصماء  
حتى لا يسمع أحادي كلامي ..  
فأنا أجعلها .. أصلها ..  
إن كانت شارة ذلك ومهالة  
ومزا يفضح أنا جمعا لفر الروح  
إلى غير الله ..  
فأنا أجعلها .. أصلها ..  
إن كانت سفا متوجا من إبتنا  
كي يجيب عن عين الناس  
فنصبح من عين الله  
فأنا أجعلها .. أصلها ..

والذي لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد قدم بذلك عموما لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر أو الأدب . وضح قضية الأمن وأخيه بغيره . خاصة . لم يترك قضايا النصر ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث نفسه بشرور العقاق الذي يتنزل من الشاعر أو الكاتب المبدع . حين يضطر - راضيا أو مكرا - إلى أن يصنع قننه أو اكتفاء للتمعة السياسية أو الأهداف المحدودة للرؤية والقصيرة الأجل .

وتسأل : هل أضاع صلاح عبد الصبور - بشعره وإبداءه - في وعيك الفكري شيئا جديدا ؟ وأقول لك دون أن اعصر مكري طويلا . إن صلاح عبد الصبور قد أضاف إلى وعي المخدود فطينين بامتياز :

أولهما : تناوله الراجح لفكرة الصراع بين السلطة والزمنية والسلطة الفكرية في وعاءه الحلاج . - وهي مسرحية سياسية في المقام الأول - بين السلطة التي تحكم كل وسائل القهر والإرغام واليهيد . والديمقراطية التي لا يملك غير حكت . معزولة عن الأصمقاء والأصنام والأشياء . مجردة من وسائل التبيج والإثارة التي ترضى العامة . وفي إطار هذا الصراع تتبلور قضية المثقفين وموقفهم من القبح والعصارات

هذه مقدمة ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذي شارك به صلاح عبد الصبور - شاعرا - في وعي المثقفين المصريين خاصة . والمثقفين العرب بعمامة .

ولست أعرف صلاح عبد الصبور قد التزم في شعره بمذهب سياسي معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف في ضل نظام سياسي أيا كان . ولست أعرف أنه استخدم الكلمة مدحا أو هجاء أو هجويا أو دفاعا عن وعاءات سياسية معينة . كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين .

ولكن صلاح عبد الصبور حمل في شعره وبين ثنايا كلماته . دفاعا حارا مستميتا عن كل ما يحلم به الأنظمة السياسية أو تدعيه . من احترام لكرامة الإنسان وحرية . ومن إيمان بقدرته الإنسان على أن يصنع جللا يتوق فيه الظلم . ويسود فيه معنى العدل والإخاء والمساواة .

وقد وضع صلاح عبد الصبور نفسه وشعره بذلك فوق المذاهب والنظريات السياسية . متجاوزا بذلك حدود البراجماتية السياسية التي على اتخاذ موقف من التيارات التي تتطلب لعبة السياسة . والحق تخاطر بتحويل الأدب أو الشاعر من صاحب كلمة وفكرة إلى "ناشر" كلمة بلا فكرة .

ثابتها . إيمانه الشديد بمجزة الكلمة ، وهو إيمان يصل إلى حد التسليم الديني بأن للكلمة فضل ، أو أن لها تأثيراً يبلغ درجة الفعل . فالكلمات تقتل ، والكلمات تحيى . والكلمة الصادقة تنقذ خالدة تحرك طاقات العمل لدى الإنسان ، لأنها تروى من يبع لا ينضب شجرة المعارف . ولعل صلاح عبد الصبور يعكس بذلك - دون أن يدري - ثورة عصرا هذا في عالم الاتصالات السريعة - حيث تنتقل الكلمة وتكون وتتشكل وتتجدد في لمح البصر ، أو هي تتجدد أولا ثم تتشكل ثم تكون ثم تصبح كلمة

طائرة في لمح البصر . وهو قد يؤمن بالسق الأول من الخير الذي يصيب الكلمة ، في حين يؤكد الواقع المؤثر الخي من حولنا أن السق الثاني هو الذي يثرى حقاً . ولعل هذه المشكلة الإنسانية هي أعوس ما يواجه أصحاب الكلمة والشراء منهم بخاصة . طارئة الذاتية تصبح سرابا وقبض ريع ، مادامت لا تترجم وجدانا عاما ، ولا تنكس مزاجا سائدا في المجتمع . وهذه الرؤية الذاتية إن كانت صادقة فإنها هي التي تفرق بين الشاعر والكاتب السياسي . فالكاتب

السياسي يبدأ حيث تنتهى كلمة الشاعر . والشاعر يبدأ من نقطة لا يراها الكاتب السياسي في أعماق الوجدان العام لشعب أو لطبقة أو لأمة .. ومن هنا أيضا تبنى ، أشعار صلاح عبد الصبور ورواه مرمورا يعتد بها في استشراق المستقبل . تستثير وجدانا ما تحرق إليه شوقا من حب للحرية والعدل ، وتصحح في خيالاتنا ما نطمع إليه من إيمان بكرامة الإنسان وقدرته على الارتفاع في مدارج الكمال الإنساني . عند الحدود المقولة من الصدق مع الناس ومع النفس .

## صلاح عبد الصبور صورنا الشعرى

ليس الآن وقت الكتابة المسائية عن شعر صلاح عبد الصبور . لذلك أن حضوره الطغى - كالناس - ما يزال يلا العين والقلب ، ويغلف الناس بلمحة ندية من الأمس للرجوع التيبيل ، ويصل من حضوره الشعرى - وقد غلب عليه الموت جلال الدلالة وفخاد الانصباح - شيئا بقلنا ، يغلب إلى أعماق الظلمة والبأس ، ويطارد الشباح الرؤى والالامالة ، ويهيجنا برؤى قاطع ساطع ، هو وعز الحقيقة الخالدة ، تكشف بقاربه ومناخيه ، وتعلمهم من خلال كلاله اللدنية ، وحسوه الغامر . وصوته الإنساني الملم .

### فاروق شوشة

وجلسنا في الركن الثاني ، نحكي ما قد حسنه الأيام  
وغدا في قلبي مرح مطول الأقدام  
مرح غلاب كالأحلام  
ولصبر الصبر  
هل يصبك يا نجى إنسان مقصود الظهور  
يا نجى  
لفنتاج ، ولتخصس ما أيقنت أيام اللذ  
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرب  
تصل كلمات الحب !

لهذه النعمة المكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة في ركن تلك أو ادعاء ، وضعت في مواجهة غروسة على محمود طه للمعاذ وترجيته كمشائق ، وعدمية إبراهيم ناجي ومأساويته القادرة المابزة كغرافة دائمة التنقل والاحتراق بالهلب ، وشكوك محمود حسن إسماعيل المقلقة بالدموض وتكثيف الأستار بدلا من الإصباح والبزح ، وجبيلت من تجربة الحب عند

الصورت المجهد يتلاقى القزمان المتريكان المليلان ، يواجها البلب الموحش والربح الميطار ، ويريان من زيف الصبر وأكاذيبه ، ولا يعد كل منها صاحبه - وهما المايزان - بشئ ، حتى يأمل الحب في ظل الأيام المريضة . ومن بين ثانيا القصيدة ، كانت تتنصع التفاصيل الصغيرة المتناثرة ، للمشائكة في دعاء وحكمة حتمية ، تتظم النجم الأودح والدق على الباب الخفية إلى الركن الثاني وصدر الشباك الذي تحسه أصابع الريح الشرقية ، لتصنع هذه التفاصيل والبرقيات - في النهاية - وهج القصيدة المضى . والحقيقة هنا ليست متاعا للمناشق ، أو مقننى جميلات يزين عله اللغى بالتصنع والتفاخر ، أو ملانا لشيق الفريرة وشمارها الدموى ، لكنها صوت إنساني يتردد في أرجاء التجربة وساحتها ، يلقى بضعفه على ضحف الحب ، يواجها ما بضعفها المشترك كسرة الصبر وضراوة الأيام ، ويضريان ويضويان بالكلمة ، ويكتشفان أكلدوية الجهد ، ويعلن أن مصيرهما المحترم رحلة حب متصل .

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نللم أجرامنا في مواجهة الحدث ، ونعكس على ديوان صلاح ، كل من خلال وحدته وخشونه وهواجسه ، لنجد فيه المبالج الناتج الوحيد ، من الشعر للفتقد ، ويكتب كل منا شهادته ، شهادة على عصر من الشعر ، كان صلاح وما يزال صوته وبضه واتجاه يوصله . نكتب عن صلاح وعن أنفسنا ، لأنه في حقيقة الإنسانية والفنية مؤرخ فينا ، متحم بالنسج الخي فينا ، من خلال ريادة الفتحة على الطريق ، واستمراره للفظل بأعيا المسلوقة ، والفراد الوفر الذي يترك لكل من نجى من بعده من الشراء .

\*\*\*

كانت قصيدة ديا نجى ، يا نجى الأودح ، بداية اكتشاف لشعر صلاح عبد الصبور وشبه . لنستحق من خلالها أنفاس عاشق عصري مضطرب مسكين ، منكسر النفس ، مقصود الظهور ، وشديق الحام نسيجه بصيغة العصر في الحب ، من خلال



صلاح نجرنا جميعا، ووجدنا - لأول مرة - شاعرا قاهريا حقيقيا، يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد «صديق» الذي سباه جميعا. وأعلنت صورة «الصديقة» في شعر الصالح تكتمل في قصائد صلاح الثانية، سمات وأبعادا ودلالات، ويكتمل معها فهم جديد، مصري، غاما، ووعي جديد، إنساني، غاما، للعلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، ومعركتها المشتركة عناصر الفهر والتخلف والإحباط، وإذا بهذه الهوية الصديقية، تصبح للماضى العصري فيس يوسف وأحاسيس. وساقا للكسح وحيثما للضرير، وأملنا أن كان يفقد الأمل والزماء ويذكر في الموت بعد أن أدار وجهه للحياة:

وطرفين فرق يابنا .. موزع البريد  
لا ! لا أريد

هل من مزيد يا حياة، نحني هل من مزيد  
عطائك الرقيق كالقصص بين ملقى يعرّف  
أنفاس حسي لصنع الحياة في التراب  
الساقي للكسح  
العين للضرير  
هتافه الفؤاد للمكروب  
المعدودن الصامدون التائبون يفرحون  
كخطا فرحت باخطاب يا ميسجي الصبر  
(ديوان الناس في بلادى : رسالة إلى صديقه)

نعم، كان غناء صلاح للحب، من خلال تجاربه العاطفية، التي التصمت فيها ذاته بالآخر وبالعصر وبالكون، ذوقا جديدا غير مطروق، وبدائية حساسية شعرية جديدة، سواء في مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى، وتذكرياته المبكرة، وإحساسه الجارف بالبهاية والأشياء، كما في مجموعته الشعرية الأولى، وفي بعض القصائد التي تشكل امتدادا لها في مجموعته الثانية، أو في مرحلة بروز وعيه الإنسانى العميق، وحقن رؤيته الشمولية للإنسان والكون، واصطلاح أصابعه الملتفة بجوم الفكر، وإرتطام وجدانه بقضايا العصر وعلوياته وصراعاته، وهو ما تكشف عنه مجموعته الشعرية. «عمر من الحب»، التي اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع، والتي يقرر في تقديمها: «الشعر والحب مثل الحنجر في الحلقين، حين غرست أحدهما في قلبى غرست الآخر، ولقد كان الشعر جرحى وسكبى حين عرفت أن أتكمك جملة مديدة. كان حلم حياتي في الضيق أن أغرس من الزهر العالى اللين. وهكذا بعد كذا من السنين لا أعدها من حشر أكتافى في القيصى وليس لى جبينى إلا بهيج زهرات رحيمة. ولقد راحت فى قلوبنا لا على المعرفة، بل على الإحساس، كان لابد أن أدور كالنور على المائلة، وأظن أدور حتى يتكشف وجهي عن الزرق المظلم. وكانت المائلة هي قلبى وهي قلب المرأة أو النساء اللاتي عشتين، وهي قلب الحياة.»

ويظل صلاح عبد الصبور عنصر التبريد لاقتزان الإحساس والمعرفة، لتكامل الوعي وتغاذ الصبر، عبر تجاربه الشعرية العاطفية، التي شكلت مانتا، ونفت طريقا، وجمعت طرافة ورميزا، حتى حين تكثرت أسلحة القارص القدم، وتطاولت أحلام الماشق الحام، وانطلق السب تحت وطأة التجربة وهوو التحدى وسطورة المقدور، ظل الشاعر ولما للحبيبة، الصديقية، شريكة رحلة الحياة، فليس غيرها من يعينه إلى الطهر والبراءة والبكارة، وليس حساب الريح والحسارة، عشقت لن يفرقا، وإنما يضمها قودما مما طريق:

وماذا جرى للفراس الحام  
المنحلق القلب، ووللى هازيا بلا زمام  
واكسرت فؤادى الأحلام  
يا من يذل عطرلى على طريق المصحكة الربة  
يا من يذل عطرلى على طريق النعمة الربة  
لك السلام  
لك السلام  
أصطليخ ما أعطينى الدنيا من التجريب والمهارة  
لقاه يوم واحد من البكارة  
لا، ليس غير أتت من يعينى للفراس القدم  
دون ثم  
دون حساب الريح والحسارة .  
(ديوان أحلام الفرار القدم)

ثرى، ما الذى كان يحلنا أكلر الجلبا إلى «الصبيبة الشعرية» التي أنجزها صلاح عبد الصبور - منذ أشعاره المبكرة - دون غيره من رواد الموجة الأولى في حركة الشعر الجديد، كالسباي والياي وتازاك وأندريس وسحاوى. إن هذه «الصبيبة» التي أعدها في طليعة نتيجاته، لم يكن لها بالنسبة إلينا - نحن شعراء الموجة الثانية - جبهة الصياغة الكلاسيكية القسمة عند السباي، تلك التي تنفتح بأصالتها المبرية وتغلها البارز لكل معطيات التراث العربى في أزهى نماذج، على نحو يميل من السباب صورة في فصوله الخلفى، والتجريبية في سيطرته على اللغة ونغمته للنموذج العربى. كذلك لم يكن لهذه الصبيبة التي أنجزها صلاح عبد الصبور ذلك التقاد السرح البياش المتور، من خلال حس سياسى زاهق، ولغة يومية تحمل الشعارات، وتظاهر في عرض التمكن في وتصطدم بالهواجز والسود، وهو ما حققه اليايى وخاصة في مجموعته الأولى، قبل أن يتكشف فيه جانب الإحساس الفطرى والبراءة في مواجهة تصلب الرعى وتكتيفه، وصولا إلى الباشرة التي تكتمت في استخلاص دلالة التجربة بدلا من التجربة، والوقوف في تكرار الصور والرموز والإشارات، والجفاف والتعتيل بدلا من وفرة الشعور والإحساس

ولم يكن للصبيبة التي أنجزها صلاح عبد الصبور تلك القدرة المتعددة على العامرة اللغوية، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والسحر، قد تير بتكتيفها للكسبيل، وتجميعها لثنى الإحتالات الدلالية، سيما وراء الإدعاش والإغراب والمفاجأة - كما فعل أدوليس.

ولم يكن للصبيبة التي أنجزها صلاح عبد الصبور ذلك التزمزج الفلسفى والفكرى الخلاق عند خليل حاوى. ولا ذلك الإجترار النفسى والاستيعاب اللغوى عند تازاك للملاكمة، من خلال لغة عمدتها صموية التجاوز والتغريب واختداد الصلة بالتراث والامتلاء الحضوى إليه عند الأول. أو لغة تتمدد على إيقاع الظل والفسر، والملمس والتشيم عند الثانية.

لكن هذه الصبيبة الشعرية التي أنجزها صلاح عبد الصبور كانت - بالنسبة لنا، وبالرغم من هذا كله - الصبيبة التى خرجت في تصويرها من الروجدان، ولق نفاذها إلى جوهر الشعر، ولق استنراقها وتغلها لحساسية العصر، ولقدننا على ترشيد هذه الحساسية، والإسهام في بناء المعجم الشعرى المعاصر، وتشكيل القصيدة الحديثة.

هذه الصبيبة ليست بعيدة عن المعادلة الأصلية التي استطاع صلاح عبد الصبور - باستعداد أصيل، ثم بصبر ودأبٍ نادرين، تخفيها في صورة باهرة، تجلت في تملكه الحلى التراث العربى من ناحية (وهو الذى كتب: قراءة جديدة للتراث العربى)، وانفتاحه الرابى على التراث الإنسانى - قد يه وحديثه - من ناحية أخرى، فلم تكتف صلتها الحسية بأفضل ما في تراث أمته، كما أثبتت صلة غيره، ولا ضاقت هويته القومية في حضم التراث الإنسانى كما يبت ملاحح غيره. وظل هذا الموقف الحضارى يظل بعدا رئيسا واثباتا في مسيرة صلاح عبد الصبور الفنية والفكرية، وملصقا بارزا في إنجازاته الشعرى كله.

يتصل بهذه الصبيبة الشعرية أيضا جانب مهم من جواب الإبداع الشعري عند صلاح عبد الصبور. إذ يندر أن يوجد في ديوان الشعر العربى - قديمه وحديثه - شاعر حريجات الإقام الشعرى، وشغله وتغاور معه، ويبلغ درجة التجسيد والتشخيص في استالته واستنخاته، ويوطئ بين موقفه من الحياة وموقف الشعر منه، من خلال إتلاص نادر المثال، وتبريز يكفى أنفصى حريجات الوجد والتفانى والكلل بين يدى الحبيب، وأعد كل أروان المدة والمتاع لها تنمى في جلب الإقام الثائر، والشعر المعنى، والتقصيد الخفى، في عدد من قصائده، حبر رحلته الشعرية: كلها.

هذا الجانب الغربى الفريد في نسج صلاح عبد الصبور اللغوى، ولق تصوير الحلو الشعرى لنبيه، موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى والناس

في بلادى ، من خلال نصيقتى ، الرحلة ، و « أخيتى »  
ولاء ، التى يقول فيها :

« هدمت ما بنت  
أضعت ما التفتت  
خرجت لك  
على أوالى عممك »

كعظما ولدت - غير شجلة الإحرام - قد خرجت  
لك

أسألى الرواد  
عن أوصلك الغريبة الراهبة الأسرار  
فى هذه المساء ، والظلام عجمة سواد  
فربت فى الوديان والاتلاع والرهاد  
أسألى الرواد  
ومن أراد أن يمشى فليمت شهيد عثى ،

ويصبح هذا الموقف من الإلزام الشعرى ،  
والإخلاص النادر للمثال له ، موقفاً صوفياً لا موقفاً  
مسياً بحسب ، ومقاماً من مقامات الوجدان المفسية إلى  
الفناء والحلول . وهو يؤرخ فى قرارة نفسه وفى القاع  
البعيد من وجدانه ، أن الشعر وحده هو شرفه  
الحقيقى ، وهو مسئولية الأولى والوحيدة ، وهو الذى  
أن يسند كل شيء ، أن يسند كل العالم ، مادام الشعر  
قد سلم له ، ومادامت الكلمات - كلمات الشعر - من  
سوله تطوف وتحقق وتصحى فى تناول سعيه  
وطموحه :

« لم يسلم فى من سعى الحاسر إلا الشعر  
كلمات الشعر  
عاشت لتهدف  
لأفر إليها من صعب الأيام للنسى  
إن تجتنب فجبرة إدلال لا إدلال  
أو تخفى ، فيأخرى غرد ، يا نعمه أياهم عروى  
بالجورة  
يا أصحاصى ، يا أحيابى  
حزوا مولاي الشعر  
سلمت فى من عجبى أياهم - الكلمات ،  
[ فيرون أقول لكم ، قصيدة أخيتى حضراء ، ]

وحتى اللحظات الأنكىة فى مسيرته الشعرية ، وفى  
ديوانه الأكبر « الإبحار فى الذاكرة » وقد دقت الأيام  
المكرورة أجراسها ، واصطفى التودمان بالياض ،  
واشتعل رقاد الرأس والنفس ، وتكرست القوامد ،  
وأدنت شمس العمر بالمهب ، نخل حفاوة الشاعر  
بعودة بحيرة الأول : « الشعر » ، إليه - بعد طول  
غياب واستجاب - فرسا لمجيبلا ، ودشة راقية ،  
والفتنا إلى الفرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا  
يبغى إلا بعد غوات الأمان :

« ها أنت تعود إلى ،  
أنا صوفى الشارد زمناً فى صحراء الصمت الجرداء

يا غلى الصانع فى ليل الأيام السواد  
يا شعري الناته فى نثر الأيام التفشاية المعى  
الصائغة الأسماء

.....

وأنا أسأل نفسى :

ماذا دلت فى يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد  
وعلى أى جناح عدت  
حيثاً كالظفل ، ولقياً كالمنزلاء  
ولماذا لم أسمع خطواتك فى دحمة روصى الباردة  
للكثبة ..

( قصيدة : الشعر والرماد )

هذه العلاقة القريبة بين الشاعر وشعره ، والتى  
تستل دالاتها العميقة فى أن الشعر هو طهره وبراهنه  
وشرفه وكبريائه ، وارتقاه عن نثر الحياة اليومية ،  
ورويجته الرئيسية والحية بالأرض والإنسان  
والوجود ، ووسيلته إلى الشوة والصبوة ، والفروسة  
والجسارة ، تضع فى مواجهتها صورة مغايرة لوقوف  
شاعر كبير - هو أحمد شوقى - من الشعر ودلال الإلزام  
الشعرى ، وفكرته عن نفسه كشاعر ، يقول شوقى فى  
صاه :

شعراء الأنام سهلاً رويذا  
إن فى مصر شاعرا لا يُعَارَى  
حاصل فى الصب لواء الفوقا  
متوقفاً للكسبة الأسماء

ويقول صلاح عبد الصبور :

يا حى ،  
لفتح فى الأبواب ، أنا الشاوى القارس  
أعطرى ورد البستان  
سمر الزكيان على الوديان  
وأنا من فيان القرية  
أولهم فى الحب

.....

يا حى ، قول للمحباب  
لفتح فى الأبواب ، أنا الشاوى الإنسان !  
[ أقول لكم : أغنية حضراء ]

ويقول شوقى - مفتقدا طاقته الشعرية العارمة ،  
وتنمى الشعرى الجديد - فى رثائه لحد زغول :  
أبى من قلىم . كنت إذا  
سُئلت أن يسرى القصص رشاها  
عائلى فى يوم معلو - ويشرى  
فى المزالى ، فسكبنا دون مصادها

ويقول فى قصيدته الشهيرة « كبار الحوادث فى  
وادي النيل » مخاطباً خديوى مصر :

ياعزيز الأنام والمصر مستحاً

فلسفد شاق منطلق الإصمات ،  
إن عصراً مولاي فيه الرجزى  
أنا فيه القريض والشعرى  
هذه حكى وهذا بيساق  
فى به نحو راضيتك ارتقاء

ويشتر على نصميره فى رثاء مصطفى كامل  
فيقول

لولا مصالبه الشجون لحاطرى  
لنظمتم فيك يتيمحة الأزمان  
وأنا الذى أرقى النجوم إذا هوت  
فيسعدو سيرتها من السدوان  
سافدا حضاني يوم بنت فعنى  
فليك القريض وعائى إسكان

ويشتر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكل ما يملوه  
من طموح أدبى وشعرى - وهو ما يزال فى ريعان  
الشباب - فيقول .

أوشكت أنلف أفلامى وتتلنى  
وما أثبت بى مصر الذى طليدا  
نالت منابر وادى النيل حضنيا  
مى ، ومن قُرل نال النهور والظرب

وهى بحاجة قليلة تكفى عن موقف شوقى من  
شاعريته ، ورأيه فى دوره وما يتطرق منه ، كما تكشف  
عن مدى الاختلاف فى المظرة ، والتباير فى الرؤية ،  
بينه وبين صلاح عبد الصبور ، الذى نجد له نموذجاً  
ينظم فى دلالته المماور المختلفة لجوانب العلاقة بينه  
وبين الشعر حين يقول فى قصيدته : « أغنية للشاه »

« الشعر زنى الذى من أجلها هدمت ما بنت  
من أجلها ضللت  
وحيا غلقت كان البرد والظلمة والردة  
ترجى خولا  
وحيا ناديت لم يستجب  
عرفت أنى أضعت ما أضعت !

لكن هذا الجانب من جوانب « الصبغة الشعرية »  
عند صلاح عبد الصبور يظل فى حاجة إلى تأصيل ،  
ويربط بفكرة شعراء النثر العربى - فى القدم - عن  
الإلزام ، وتعظم له أموره شياطين الشعر أو الشعراء ،  
ثم صلة ذلك كله بالتفسير النفسى والذى الماصر  
لفكرة الإلزام - ثم علاقة هذا كله بموقف صلاح عبد  
الصبور : الشاعر الإنسان من الحياة والنس معا ،  
موقفه الأخلاقى المسئول ، وموقفه الريادى المأمول .

\*\*\*

البساطة الشديدة الأثر ، والعمق الشديد التاذ  
وجهاً جانب آخر من جوانب تلك الصبغة الشعرية  
التي أبهرها صلاح عبد الصبور . وهو جانب يجر

ولا شك أن هذا الجانب الفكرى فى تكوين صلاح عبد الصبور، وقراءته وتحملة لشعره الفكرى والوعى والفتيل - كالبيت - وتحليله لعناصر الموروث الأدى ومفرداته - كل ذلك كان وراء اندفاعه بأصالة وجادة إلى خربة المسرح، بادئا بأصالة الحلاج، الذى تحول إلى يدى شاعره من مجرد صفحة تراثية إلى صوت عصرى يبرز ضميئا، وحضور يستثير فلتنا ونحزنا وتماثلنا. ويحشد الرمز الإنسانى المعنصر لشعيد الكلمة عبر كل الصور. هذا الاندفاع الذى أرهضت به فعاقد ذات طبيعة درامية لافتة - مثل «الظل والصليب» - كما سبق أن أشرنا - وتقصيدة ومذكرات الملك عجيب بن الحبيب» - التى كتبها فى عام ١٩٦١ (قبل مسرحية «مأساة الحلاج» سنة واحدة) تستغل قناع تلك الشخصية المتزعة من تراث «ألف ليلة وليلة» الحديث عن موهبه المعاصرة، التى كانت قضية «الحرية» أبرزها وأشدّها التصاقا بنبض فكره وإحساسه.

فى كتاب «حياتى فى الشعر» الذى يمثل تجربة صلاح عبد الصبور الذاتية كما كتبها، يقول وهو يتحدث عن مسرحية «مأساة الحلاج» :

«لقد جرح الحلاج من زهوى إلى حظه كما حدثنا بنفسه. ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلا. أما القضية التى تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاص الشخص، فقد كنت أعان حياة مدمرة إزاء كثير من فزاهر عصرنا. وكانت الأسئلة تدوم فى خاطرى ازدحاماً مضطرباً. وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه، ماذا أفعل ؟»

ولقد فعل صلاح عبد الصبور الكثير وأثير الكثير، وإلى ألامه - وقد رحل فى مستقبل الحسين - مكمل الضجيج والحيرة والفرقة والحزنى كما لو كان فى السجن، وأرى فى رحلته الشعرية والفكرية اكتبالاً يصل بين يده الماترة وتماثلها، اكتبالاً ملأ القلب حتى فاض عنه القلب. وبدأ العقل حتى أقيم به العقل. وتعلّما عن من الكثير الكثير، وما يزال شعره - فى دولوبته - ينتظر القراءة الجادة المتألمة. وما يزال مسرحياته صوت احتجاج غاضباً نبيلاً يطالب الوصول إلى الجمهور العريض ليكسر ويتحرر ويتقبل. وما يزال وعيه الناقص المستير نموذجاً للصف المصرى للكتل الأدوات والسبلات. الرواى حقيقة دوره ورسالته، صوتاً لعصر الشعرى.



التصريح العاضع، والمجسّر الشعرى بدلا من الخطابية المتفرقة، والمعالجة الناعمة الصبور، بدلا من جلبة الإيقاع وطمطعة التعبير وقسوة الصياغة. بذلك بقصيدته «عن» فى مجموعته الأولى :

فاضحكى يا جارتى للتصا  
نلمى صوته فى كل فضاء  
وإذا مرض فى العتمة مصباح فريد  
فاذكري

رته نور عيرى. وعيون الأصفاة  
ورفاق طيور

ربما لا يملك الواحد منهم حقو لم  
وعزّون على الدنيا عفاكا كاشم  
ودويين كالأرغ حامة  
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد  
عبه أن يولد فى العتمة مصباح وحيد

وصولا إلى السطور الأخيرة فى ديوانه الأخير «الإبحار فى المذاكرة» - عندما يقول فى تجربته الثالثة :

ياوب! ياوب!  
أستحي حتى إذا ما قست  
كلشك فى موطن أسمى  
أزوى الصمت. وهذا أنا  
أفص مختوقاً بأسمى

ومن المؤكد أن كثيرين سينتصرون على تأمل هذا الجانب الفكرى فى إبحار صلاح عبد الصبور الشعرى وتحليله، هذا الجانب الذى يمثل ملمحا أصليا فيه. وبه يتميز ويتفرد ويتفوق على غيره من رواد حركة الشعر الجديد. ومن هنا، كان طبيعيا أن يكون شاعر كالمعري هو الشاعر الأكبر - من بين شعراء التراث العربى - لدى صلاح عبد الصبور. والأغرب إلى قلبه وعقله، كما كان أرواحون - بالنسبة إليه - سيد المشاق فى زمانه، فهو عندما قال إنه سينتصر العودة من أجل حياته، لم يتوقع العودة فحسب، بل انتصر علما بأشبهه، كما كان اهتمامه الشديد بقراءة إليوت وترجمة بعض مسرحياته، والكتابة عنه، ورمز يؤكده لغفاته إلى قيمة «اليوت» الفكرية، ومدى قدرته كشاعر على إثارة التفكير والتأمل لدى قرائه ومتذوقيه. كما كان إليوت - بالنسبة لشاعرنا - مثبرا لفكرة «القصيد الفاع» من خلال فهم مستير للرموز والأساطير والموروث الشعبى بشكل عام، وقدره شعري فذ على تحليل مادة هذا الموروث إلى عناصرها الأولية من خلال وجهة نظره هو - كما فعل إليوت فى قصيدة «الأرض الحراب» - عندما جعل من «هيريناس» ورمزا وشاهدا - ينضى يومى إليوت وروزيته الجديدة المظيرة كل المظيرة لرؤية سوفوكليس. من خلال استخدامه للشخصية تيريزياس نفسها.

علاقة الشاعر بالوعى، دوره كمفكر، حقيقة الإنكار الرئيسية والتجارب الفكرية التى أخلص لها طيلة حياته. «والى جعلت من صوته الشعرى شاهدا على عصر. ومن حضوره الشعرى صوتا لهذا العصر.

هذا الدور الفكرى البارز فى شعر صلاح عبد الصبور، ليس مقصورا على آثاره النثرية الكثيرة (ثلاثة عشر كتابا تجمع بين الدراسة الأدبية والرؤية النقدية والتأملات وأدب التراجيم وللكركات والترجمة الذاتية) ولا فى مسرحياته الشعرية الخمسة، لكنه يطل بصورة فنية ناضجة من خلال مجموعاته الشعرية، بدءا من مجموعته الثانية «أقول لكم»، التى تلمح بعض فصائلها «قصيدة الظل والصليب» عن بدايات الاتجاه الدراسى فى شعر صلاح عبد الصبور، الذى كان يؤخذ بتحوه الطبعى والمحموم إلى المسرح الشعرى، مع تكافؤ طبقات الوعى، وتعقد الأصوات وتداخلها فى القصيدة الشعرية، وتعقد البناء أو التشكيل الشعرى. والإحساس بأن نغم ألوانا من الحوار تتداخل وتتقاطع، وأن نغم موقفا للشاعر الذى يلقى بكتاته المتعددة الأصوات وكلّ هم أن يترك جمهوره، وأن يدخله فى دائرة الفعل الدراسى، هذا لتحريك الذى يبلغ ذروته فى مسرحية «ليل واخرون» على لسان «سيد» :

يا أهل مدنيتنا  
هذا قول  
انظروا أو موتوا  
رعب أكبر من هذا سوف يحى  
لن يتجسّم أن نتصوّر منه بأعلى الصمت  
أو يظنّ العاهات  
...  
لن يجسّم أن ننصرا أفتة الفردة  
لن يتجسّم أن تندفوا أو تندفوا حتى تتكون  
من أجسادكم المرمقة  
كروية لافوروت  
فانظروا أو موتوا  
المنجرو أو موتوا

وبالرغم من خصوصية هذا الوعى واتساعه وشورله، فإن صلاح عبد الصبور - الشاعر المتف - «لكن» على قراءات معينة مستترة، وتراث حضارى متميز - لم يفسد. قوة المباشرة أو التفريرة. ولم تعرف النعمة الزائلة أو الخطابية طريقها إلى شعره. وظلّ شعره - حتى فى تجاربه الوطنية والقومية - غناء من القرار، مكثيا بالطابع العام لشعره - من ألفة وخصوصية وإنبال هادئ درين - فى الوقت الذى انتصب فيه غيره من الشعراء خطباء ووعاظا وشيخين، مرتضى النيرة - ظلّ هو أقرب إلى حال المصنّف. لغة وإفضاء، يؤثّر الإجماع بدلا من

# صِلَاحٌ بِعَمَلِكَ الصَّبْرُ

## الصور الشعرية والتشكيلية الرسم بالكلمات

□ فتحي أحمد

لم تضع الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة مجالاً لغير لحيجتها في رحل فارزها النيل صلاح عبد الصبور، شاعراً واعياً، ومجدداً، وإنساناً معطاء، دمث الخلق، هادئ الطبع، بسيط.

قد وجدوا في الفن التشكيلي ركيزة يستندون إليها في خلق بيئة شكلية جديدة للقصيدة، ومبرراً لتصورات ورؤى مستعجلة.

والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعاً من التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر تقريباً، حيث كان كل مذهب أو اتجاه فني يمثله شعراء وفنانون تشكيليون على السواء.

وقد بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، حيث نجد الشاعر بودلير في صحبة الفنانين التشكيليين فيلاكروا وروينز. ومن بعده كان بعض شعراء أوروبا يصورون لوحات الفنانين التشكيليين ويحسبونها شعراً، كما هو معروف في قصائد بول إليوار وشعره وأرابيون الذي كان صديقاً حميماً لبيكاسو.

وحينما نشأ المذهب السريالي كان الشاعر أندريه برتو هو القائد الروسي والموجه لجماعة السرياليين، حيث قام بنشر البيان الخاص بذلك الاتجاه، فكان أول بيان ينشر عن السرياليين، وبسببه لقب برتو بأب السريالية<sup>(١)</sup> Pope of Surrealism.

كذلك كانت جماعة الدادائية Dadaism<sup>(٢)</sup> تضم إلى جانب الفنانين التشكيليين شعراء كان في مقدمتهم الشاعر الروماني ترستان تزارا Tristan Tzara وأيضاً فقد كانت الفكيبية Cubism<sup>(٣)</sup> تضم - إلى جانب روادها التشكيليين - الشاعر أبولينير Apollinaire. وكان له الفضل بما نشره عنها في عام ١٩١٩ في الجرائد وكتيبات المدارس.

ولكننا على المسوى العربي لم نجد شاعراً من شعراء العربية المعاصرين، حمل شعره بتحقيق الاتجاهات

وقد حشرت صديقاً لكل شعراء تلك الفترة وأدبائها، أقرأ لهم، وأرسم نتائجهم الأدبي والشعري، وأقيم معهم بين الحين والحين حواراً هادئاً ومثمراً. ولكن صلاح عبد الصبور ظل بالنسبة لي الأعم والأكبر والأب الروحي الذي ألجأ إليه دائماً لاستفيد من تجربته ومن معرفته، وأنتل من مهبه الفياض.

وقد وجدت فيه الشاعر الكامل الذي يصطنع في الفن التشكيلي حديث الناس العالم بأصول كل الماهيات والمستعجلات العلوية في الفن التشكيلي وحاولت أن أوجد نوعاً من التناظر في رسم أشعار كل اتجاه.

وقد ساعدني كثيراً الاهتمام بالصورة في القصيدة الحديثة بشكل خاص، على نحو يؤكد العلاقة الوطيدة بين الشعر والفن التشكيلي، التي تبه إليها الأقدمون.

في العصر الإغريقي يقول سيمونيس: «إن الرسم شعر صامت، والشعر تصوير ناطق، وما هو جدير بالذكر أن الفنان التشكيلي الكلاسيكي حتى عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء ولا يحجمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات.

ولعلني لا أغفل في القرون حين أزهج أن حركة التجديد الشعري قد أفلدت من مستعجلات الفن التشكيلي إن لم يتم عليها، وأن ثورة الشعراء على شكل الشعر القديم، وتجردهم على الصنيع للأفولة، قد تأثروا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي.

وقد عرفته وعاشتني عن قرب في السنين، حينما عملت معه في إدارة الجرائد الثقافية التي ترأسها، وكانت تضم [مجلة الجبل - الفكر المعاصر - الفنون الشعبية - المسرح - السينما - الكاتب - الكتاب العربي - فنون]. وكنت أقوم بالإخراج الفني والرسم لتلك الجرائد مع زملاء آخرين في.

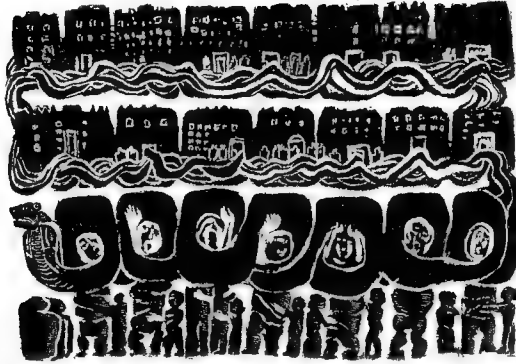
كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وكان اهتمامي كبيراً بالجانب الثقافي، في محاولة لدعم دراساتي الفنية بالقراءة الأدبية والفكرية.

وقد أتيت لي فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير تلك الجرائد الثقافية يحيى حلي - زكي نجيب محمود - فزاد زكواً - عبد الحميد يونس وغيرهم]، وتوطدت صداقتي بالشاعر صلاح عبد الصبور، فلم تكن معاملته معاملة رئيس لمقربيه، ولكننا كانت علاقة حب وأخوة وصداقة.

وبدأت أشتكك حله وأسأره شعره الجيد، منذ أن بدأ تلقى الشعر الحديث.

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة في حياتي بالتعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية وفارساتها بمختلف أنماطها.

وقد كانت فترة ازدهار، لتلاق حقلين، فإلى جانب الجرائد الثقافية كانت حركة الشعر تخرس على أوسع نطاق. وقد ألهم المجال لكلمات الشباب فظهرت أسماء كثيرة واعدة في الشعر والقصة والتقد في تلك الفترة.



إحدى لوحات الجرافيك  
المستوحاة من ديوان  
الناس في بلادى

يزور لاعة العرض يصالح الفنان العارض وبأسأله من  
بحرته الإبداعية ، ويقف أمام لوحة عموالا قراءتها  
قراءة جادة ، ولك أجروبيتها وروزها ، والتعرف  
على قيمها وأسرارها .

وقد كان للشاعر أسدكاه تشكيليون كثيرون ، على  
رأسهم الفنان حامد لدا ، الذى ينتمى إلى جيله ،  
والذى ينتمى كذلك إلى جماعة الفن المصرى  
الحاضر<sup>(١)</sup> التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ،  
والتي اهتمت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن .  
وكتبها ما كتبت أراءه يقيم عاورة ليه وأديته معه .

ينفرد صلاح عبد الصبور بآن بملائه بالفن  
التشكيل والتشكيل من بين الشعراء الجاهدين من  
جيله من الشباب .

وصلاح عبد الصبور كانت استقباليته مدربة  
وراعية لكثافة القيم الجمالية الدقيقة ، ومجهزة تجويزها  
عاليا ، ومدعمة بالثقافة العلمية والموسوعية .

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى  
قصائده فى ديوان وشجر الليل<sup>(٢)</sup> :

علمت عيني أن ترى الطلال فى الأروان ..  
والضياء فى الللال

علمت قلبى أن يرم ربح صدق القبول والخال  
علمت كل أن تحس الله والعصم ..

فى أكنح رلفة المقام  
أو فى صحبة الزوال  
ضبت حكمة ولطفه  
رويت رؤية ولكرا .

يرى هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائده  
ديوان وشجر الليل<sup>(٣)</sup> بعنوان نظير تشكيل من الليلة  
الماضية :

عناصر الصورة :

لون رمادى ، سماه جامدة  
كانها رسم على بطاقة  
مساحة أخرى من الزراب والضبباب  
تنفس فيها بضعة من العصور لتضيق  
كانها مخلد فى غفوة الإلاله  
وعصفرة بينا ، كاللوت ، كالحال  
متنورة فى غاية الإجمال  
(نواله اللبنة للعاطية)

الإطار :

قلبى للمنى بالمعموم المعشبة  
دروسي الحافلة المصطربة  
ووجنة للمبتدة المكتبة .

فتلمس فى آيات هذه القصيدة عاورة من الشاعر  
بلوخ حدود المازسة الإبداعية التشكيلية ، مستعينا  
من القرائين والأروان والأصباغ بأدواته الخاصة ،  
حين يكون الرسم بالكلمات ممكنا .

وهذا يفسر مدى عشقه للفن التشكيل ، ونظمه  
لأجماعات الخبيجة .

وقد تلمست ذلك على المستوى الشخصى ، فكتبها  
ما كتبت بصحبة الشاعر صلاح عبد الصبور فى زيارته  
الكثيرة لعروض الفن التشكيل بالقاهرة ، وكان عندما

التشكيلية المعاصرة لدر ما حققه الشاعر صلاح عبد  
الصبور ، فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد عكف  
على دراسة مقومات كل الاتجاهات التشكيلية  
للمعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كل  
أسسها وملامحها وقيمتها الاستثنائية ومقوماتها التشكيلية  
والمستفيدة للموضوعية والجمهرية ، وتم له مواكبة الفكر  
العالمى فى قصائده ، فأضاف إلى شعره الجديد أبعادا  
لم يرق شاعر عربى آخر لباردها ، فحمل شعره  
بالرومانسية والرمزية والسرالية والتعبيرية والواقعية  
الجديدة . يؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور  
(حياتى فى الشعر ص ١٩)

« دخلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى  
القصيدة حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التى تظهد  
التشكيل تظهد الكثير من ميوات وجوهها . ولعل  
إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من إرائى للشعر  
بقدر ما تنبع من عاورتي لنذوق فى التصوير . وهى  
محاولة جاهدة ، أعاننى عليها رؤيتى لكثير من متاحف  
العالم الكبيرة ، وصمى لانتقاء كثير من المستخرجات  
الفنية بعد ذلك وخلاها . وكانت عيوب الفكرة  
عندئذ تتجسم فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما  
أحب من قصائد الشعر من عموالا ، وجدتها تثير  
كثيرا من خواص الاستمتاع . ومن الواضح أن  
التشكيل فى الشعر يستطيع تلمسه فى الشعر الحديث  
أكثر مما يستطيع تلمسه فى الشعر القديم ، سواء عندما  
أؤ عند غيرنا ، بلوجات متفارة بالطبع . »

ويظهر عتق صلاح عبد الصبور للفن التشكيل فى  
عماوله الرسم بالكلمات ، وبلغ حدود التشكيل .

وإذا كان صلاح عبد الصبور - في إنجاز - يلخص في تلك الآيات جانبته الحسنى ومشاعره الدافقة تجاه الموجودات والأشياء، من واقع استيعابه فقد استطاع أن يندرب هذه الاستيعاباته ويصقلها ويعمقها لتتوازى مع الكون والطبيعة، وأن يصور بالكتابات عوالم جديدة وإن كانت متزعزعة من العالم الصديق بنا ومن وقلنا. وفي هذا الصدد يقول هو نفسه في فقرة من كتابه: «حبال في الشعر» (ص: ٣٩) :

«الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صلفاً وجمالاً، ولكن لابد أن يخلق، إذ إن وفاته عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرفوعة...»

وإذا كانت الطبيعة هي القطب المرفوع للفن فإنها لأحاطة لها بغير الشاعر أو الفنان.

وإذا كان الفنان هو القطب الذي لإنه لا يستطيع أن يكتفى بالانصرافات الذاتية المستعصية، بل لابد له من صور موضوعية خلق عالمه ونجسبه ويصنع الحياة فيه.

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائماً إنساني بصفة أساسية، فمن يرى فيه الإنسان المعاصر في انكساره وأحباطاته ومفاته وأحزانه وعذاباته وإغرابه، في صوريته من نوع جديد، وخاصة ما نلاحظه من أهاليه التي جاءت بعد ديوان «الناس في بلاوى»، الذي يمثل مرحلة البداية، والذي يضم قصيدته على جانب كبير من الأهمية من هذه الناحية، وأعطى بها قصيدة «شفيق زهران» وفي هذه القصيدة نلاحظ الأهم بمرس ملامح الشخصية الواقعية لبطل زهران، واستغلال عناصر الفن الشعبي ورغاسة الرسم الشعبي، لتأكيد ملامح الشخصية، حيث الحاملة على الصدغ رمز للنساء والسحب، وعلى الزند رسم لصورته التي زيد سلامة، ذلك البطل اللحمي الشعبي، وكأنه يخلق على شخصية زهران صفات هذا البطل للشعبي. وعدهم رؤية تشكيلية في التعبير عن الشخصية، تؤكد اعتياده بالفن الشعبي (الفولكلور) ووجهي بقرات هذا الفن، واستخدامه لعناصره بذكاء في تأكيد صفات شخصية البطل زهران، في الوقت الذي يؤكد فيه كذلك ملامح ابن البيئة الشعبية، ويصنع الشخصية المصرية من خلال مفرداتها الشعبية. يقول :

كان زهران غلاماً  
أمة ممره والأب مولد  
وبعيني وسامة  
وعلى الصدغ حمامة  
وعلى الزند أبو زيد سلامة  
شمسك سيداً ونحت الرسم كالكتابة  
اسم قرية، دشواوى

مما تظهر لآفة الرسم والصور الشخصية Portrait وتبجل أمثلة العمل الفني

والصياغة الرسمية، التي تصل إلى الحدف في بلاغة وتكثيف محجزين.

أما في التصانيد الأخرى التي جاءت بعد هذا الديوان، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد، حيث تتحول شخصوه إلى الإنسان المجرد من كل التفاصيل الواقعية، إلا أنها يكتفى بالجانب التصويري والرمزي. وهذا الإنسان المجرد هو رمز للإنسان في كل أنحاء العالم القديم والجديد بشكل عام.

وأنا شخصياً تأثرت بشعر صلاح عبد الصبور فاستلهمت بعض صورته العظيمة.

وأذكر أنني مكثت في السنينيات على محاولة رسم قصيدة «شفيق زهران» ، في الجزء الأول من مطمحها على وجه التمجيد، حيث الصورة الشعرية تقول :

ولوى في جبهة الأرض الغصاة  
ومضى الحزن إلى الكواخر تين له ألف فواخر  
كل دهليز فواخر.

فالتصوير في قفاتها الصارخة، والسيارية الكابوسية، تحققت في هذه الصورة البليغة.

وقد حاولت مراراً تحقيقها على سطح لوحات عدة طوال هذه السنوات. وكنت في كل مرة أشعر - أنني لم أوفق. ومن غريب الصدف أن تتحق في تلك الصورة أعيناً بشكل ناجح ومريض في لوحة جرافيكى بعد وفاته بأيام.

وقد استطاع صلاح عبد الصبور تأصيل الاتجاهات الفنية الحديثة في شعره. وأيضاً خلق ترواجوا حسيماً بينا وبين التراث الشعرى العربى القديم والتراث الأدبى الشعبي وسكابات ألف ليلة وليلة، فجاء نتاج شعره يحمل أبعاداً غنية بالقلم الشكلى، وبناية متحررة ومنزوعة، تراكب مستحدثات الفن التشكلى وإنجازاته، فداخل إطار شخصية محددة ومكتملة ومنفردة، توافرت لها عوامل النضج الفني وتحقق الأمثلة.

كذلك تلح في شعره التناغم الموسيقي الداخلي للقصيدة، وملائمة للمحتوى الموضوعى. كما أن الشكل الموسيقي عنده متغير ومتنوع ومتحرك، تكتمل فيه الأبعاد الموسيقية الرائقة فالقصيدتين بدائيتها إلى نهايتها تتحرك فيها جملة موسيقية، تتردد في تناغم أثيرى، وذلك لسيطرتة على التفعيلة وإخضاعها وامتلاكها في فترة الاختيار.

كذلك خلاشهم من الانفعالية الزائفة، التي تقوم على التلميح أو التلميح أو التلميح والتلميح.

ومن هنا يدعى بعض المتبحرين على شعر صلاح . والذين لا يلبسون قيمة تلك الخصائص، أن شعره «قل حرارة»، وأن التلميح الشعرى عنده لا يبعد بالموضوع إلى ذروته وهم في هذا عطفون، فغمر

صلاح لا يمتد على الإظهار السريع للمتلقي، الذى يتأق من استشارة العواطف والانفعالات، ويمتد على الرخوة النغمية، وإنما يلهم علاقة متأنية وعميقة بطورك فيها الطفل بدور كبير، ثم يأتي بعدها الاستحسان الواسع.

وهذا بالطبع لا يتأق إلا من شاعر على قدر كبير جدا من الثقافة والمعرفة والوعى والنضج الفني.

وتبجل تلك الموهبة في اتحاد تلك العوامل جميعها في معمله الخاص، معمل الذات، في لحظة الإبداع والتلفق الشعرى.

فالقصيدة عند صلاح عبد الصبور - على حد قوله - بناء متلاحق للأجزاء، منظم تنظيماً صارماً ودقيقاً ومتناسقاً.

وقد استطاع صلاح عبد الصبور بعبرته الشعرية أن يجاوز حدود الشعر العربى، بجدا له، من طريق تحمله للملابح الفنية المأهولة المعاصرة، وكذلك تحمله لثقافته القديم والحديث والشعبي، إلى جانب ثقافته الموسوعة - لا في مجال القصيدة فحسب، بل في مجال المسرح كذلك.

وللمسرح - كما نعرف - هو أبو الفنون؛ فيه الإيقاع والتشكيل والكلمة والحركة والصورة وعناصر كثيرة متنازلة.

ولذلك يلهم صلاح عبد الصبور في النضج الفني في مسرحياته.

وصلاح عبد الصبور كان يشعر في قرارة نفسه بتسحقه الفني، ويعى قدر نفسه ومن ثم فقد قدم نفسه ووصف ذاته ورثاها أيضاً، وكأنه كان يشعر بدور الأجل، في تلك القصيدة التي تفسنها ديوان «أعلاوات في زمن جريح»، بعنوان «مرلية رجل عظيم» :

كان يريد أن يرى النظام في الفوضى  
وأن يرى الجمال في النظام  
وكان قادر الكلام  
كانه يصغر بين كل كلمتين  
أكلمية ميتة يخاف أن يهبط كلامه  
ناشرة الفوقين، مرعاة الزوام  
وكان في السما يطير صحنه النجوم  
ليحمر الخيط الذى يلمها  
عصبتا خلف اليوم  
ثم يتأدى الله قبل أن ينم :  
الله، هب لي القلعة التي ترى  
عطف نشتت الشكول والصور  
يغير الألوان والظلال  
عطف اشتباه الرعم وإنجاز وإحلال  
ورخط ما كسبه الشمس على الدنيا  
وما ينسجها القمر  
حقائق الأشياء الأحوار.

### المواضع :

- (1) كان يضم للفعل السريال Surrealism إلى (3) التكسية Cubism حركة تشكيلية بدأت في جانب أندريه بريتون André Britton - الفنان كريكو Giorgio De Chirico - ومقدادور دالي Salvador Dali - جون ميرو Joan Miro - ويول كل Paul Klee
- (2) ظهرت في عام 1916 وانضم إليها أيضا الكتاتيان الألمان هوجو بال Hugo Ball ، ريتشارد هوزينيك Richard - Hünenbeck ، والمصور النحات هانس آرپ Hans Arp .
- (4) جماعة فني للفنصر المتأخر تكونت ما بين عامي 1924 و1928 وكانت تضم الفنانين المعاصرين. وكان يترجمها حسين يوسف أمين ، وكانت تضم الفنانين [ عبد المادي الحزاري - ماهر رائف - حامد ندا - ميم رافع - عمود خليل - كمال يوسف - إبراهيم مسودة - سالم عبد الله جشي ] .

# التجربة الشعرية

## عند صلاح عبد الصبور

إن رحيل الشاعر صلاح عبد الصبور المفاجئ والمأساوي وهو في قمة النضج والوعي الفني والإبداعي يهز عصرنا ادبيا بأكمله . ذلك أن صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجد التحول المستمر في الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة النكوص أو الحمود العطل أو التسلق بقدرة الماهي على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعري متواصل . يسمو بالرواية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية العالمية . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من نسج والخيال وحي واحد كتب صلاح عبد الصبور الافتتاحية الشعرية لتعبر كتب عليه أن يواجد احتمال الانقراض وهو على اعتاب البداية . وقد جسدت هذه الافتتاحية الشعرية مزجا من الوهم والحقيقة بقدرة الشاعر على أن يصنع وحده عالما يتسع للعجب والصدق والخيال . ولقد كان الوهم في بعض اللقطات التأريخية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللقطات هي التي صبت ولقاء الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد أصاب جسد الشاعر بالتوقف . ومنعه من الدخول إلى المستقبل . فإن الوجودان القوي قد سارح إلى الفوضى في أعماق هذه اللقطات النبيلة . التي كانت كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور تعطينا بالوعي وتكلمها بالفتنة الفنية .

محمد إبراهيم أوسنة

ولد قبله قصائد السياب والملائكة والبيان وعبد الرحمن الشراقي . وبدأيات كمال عبد الحليم . وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التي كانت قد صدرت في عام 1963 أبرز بروزا اجتماعيا يعكس إسهام كل فنان عريق بملامحه الوجدانية والثقافية من خلال عطاء شعره .

وجاء ديوان « الناس في بلاد » ليحدث صورة متطورة من الناحية الفنية لكل الإحصاءات التي سبقته . وقد أحدث الديوان هذا الدوي الذي يحدث كل عمل فني يلتقي مع الواقع ومطامحه . ويثبت هذه

أعتاب لغة متوسطة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية ساذجة . تعبر عن حيرة فنية واضحة . وقد كان التعبير عند هؤلاء انعكاسا لموقف مثالي من الواقع . أو لموقف متردد من التجديد لا يهي أن العصر كان مختلفا اختلافا جليوا عن هوم الأرمينية وأطفالها . وكانت لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذي جعله يتجاوب سريعا مع « الفلث الثوري » . متجدا من تردده . ومتسما بشكل هالي إلى عصره . وكانت لكته أبرز معيار لصفته مع الواقع . ولشجاعته أيضا في مواجهة البلاغة القديمة . ذلك أن الإطار التشكيلي للقصيدة الحديثة كان قد

لم يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا بمعمار الإبداع وحدها بل بمعمار التعبير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة على فهم طبيعة الشعر فيها عصريا منذ وقت مبكر للغاية . غنى أوامر الحسنيين كانت لغة الشعر تعاقب من ترقى الانتقال من ساحة « الألفاظ الشعرية » الرنانة والشاحبة في آن واحد إلى عالم الصورة الشعرية عبر كثافة الرؤية الشعرية . التي كانت تتشكل من الحلم والواقع والأفكار الثورية والثقافة الأجنبية العالمية . وقد توقفت بعض الشعراء في نهاية عقد الخمسينيات . وهم يتقنون من عالم أبولو إلى عالم الشعر الحديث . عند

الطامح حية ساقطة القامة ، فقد جاء هذا الديوان بنموذج للغة الشعرية الجديدة . وبنموذج للإنسان الذي أصبح محورا للتجربة الفنية . وبنموذج للتجربة الشعرية التي تستجيب لتطلع المجتمع الجديد .

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من الحرية والنشاط والفتح حدا يقرب من المرسى ، فهناك في كل الجماعات والروابط الأدبية والقاصي يجتمع هؤلاء الدرواويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون بأن سيطر التاريخ عليهم لظهورهم للانتهاء من صياغة رقيقة للفن والزمان والإنسان في مصر . وبدا كأن العيون تستكشف لأول مرة كونا جديدا يتألف من نجوم اسمها كسكبير وتشكوف ويول وإلوار ولوركا ونظام حكت ووت . سي . إليرت . وهكذا الشباب على عملية الإبداع ينسج المهمة التي كانوا يواجهونها بها صلبة النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولغى اسم صلاح عبد الصبور ، وبدأ يتردد كاستورة مقرنة بقطاعات من قصيدة شتى زهران :

كان زهران غلاما  
أمه اسمها والأب مولد  
وعينيه وسامه  
وعلى الصدغ حمامه  
وهو الزلل أبو زيد سلامه  
تمسكا سيفا وتمت الروشم نيش كالكتابه  
اسم قريح  
دنغواي

وبدا كأن زهران قد أصبح شخصية حقيقية تتحرك وسط التناقضات الشعرية وحلقات النقد ، ويجلس على مقامى القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد واجهت هذا التحول القاسي من على محمود طه إلى صلاح عبد الصبور ، فقد أجبرت على أن تنفوس في لحم الواقع ، وأن تمشي في الشارع وسط البسطاء من الناس . وكان المفروض الذي بدأ يشيع هذه اللغة هو قول صلاح عبد الصبور في قصيدة الحزن :

صاحبي إلى حزين  
طلع الصباح لها بسمت ولم يتر وجعي الصباح  
وعرعت من جوف الملمبة أغلب الزرق المتاح  
ورعيت في ماء القناعة خبز أبيي الكفاف  
ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش  
فشرمت شايًا في الطريق  
ورققت نعل  
ولعبت بالردية المرزق بين كفى والصديق  
قل ساعة أو ساعتين  
قل عشرة أو عشرين

روى الوقت الذي سخر فيه خصوم للمدرسة الحديثة من تعبيرة وشربت شايًا في الطريق ، كانت هذه العبارة الخالية من المرزق تعبيرا رمزيا عن تحول بالغ الدلالة في لغة الشعر الحديث .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع بموهبته الشعرية أن يتجنب الاتراقي في هذه التقريرية والباشرة والخطابية الجديدة . فإن الحركة الشعرية الحديثة قد سقطت في معظما من هذه الرعدة . حمل حينه بعض الشعراء على أعقاب مفسدة أبو بكر . سقط الكثيرون في تحزير الشعر نفسه باسم الواقعية . ولكن صلاح عبد الصبور الذي جاء ديوانه تعبيرا سافقا عن واقعية تعرف حدود الفن ، قد احتفظ لورته بهذا الوعي الفني الذي منح قصائده أصالتها وتأثيرها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك في هذه المرحلة المبكرة من حياته وإبداعه قدرة مسرحية على التأثير . وهذه القدرة المسرحية هي العلامة التي تحدد دور الرائد من غيره .

ولقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد الصبور الشعرية . فلقد أغرامم بالفن من الارتضاع اشتاق دون أن يكون لديهم حسنة الفني الصمم تجرت من السقوط ولا شك أن تأثير صلاح عبد الصبور كان مزودجا ، فقد كان مؤثرا بشعرا ، وكان مؤثرا بهذا الحشد من التأييد النقدي له ، الذي جعل منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوانه « الناس في بلادى » . وإذا كان الواقع بكل عناصره ينضغ في حركته لأسباب وعمل كثيرة ، فإن الفنان ليس مرآة صائفة تنعكس عليها هذه الحركة التي قد تكون متخالفة ، ولقد تكون ملهية المصالح طبقه دون طبقه . ونحن نبرز فان نشأنا نجاحا كبيرا فإنه إذا كان أصليا يصعب بالنزاع أمام مسؤلية النجاح ، وأمام احتياطة النشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد تأمل موقفه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ، محاولا أن يحدد لنفسه المسألة الفنية التي تطعها ، وأن يتيسر جهده وجهه الحركة النقدية التي وقعت معه . ولابد أنه - شأن أي فنان أصيل - قد تسامح : هل أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المصحين به أن يرموا له الطريق الذي ينبغي أن يسير فيه ؟ وما مدى الحرية الفنية والفكرية التي يمنحها لنفسه ؟ وهل يسقط في يد قتاده فيسقط في التفكير حتى يسأله الذين رقصوه ، أم عليه أن يتنار حريته ، حرية الفنان الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة الحارقة لابد قد واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه « الناس في بلادى » . ومن مواقف الحرية انبثقت للمقاومة . خرج صلاح عبد الصبور من الحقل الكبير لواجه الفنان وتعبه . وبدأ طريقا طويلا يبدو أنه وصل إلى لحظة حرجية في ديوانه الأخير « الإبحار في الماكورة » . إن لحظة التحول من الناس في بلادى إلى « أقول لكم » هي التي حددت مسار التجربة الشعرية كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور .

ولنا الآن أن نطرح عددا من الأسئلة وليس من المهم أن نجيب عنها : هل تحول صلاح عبد الصبور من موقف الواقعية إلى الموقف الفكري الذاتي بدافع

الحولف من عبودية الجماعة أم بدافع من شجاعة امتياز الفنان للحرية ؟ هل مر صلاح بأزمة ذاتية كانت وراء هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فيض الحرية الفنية التي تجلج في التنوع فراه أم جاء التحول تعبيرا عن أزمة خاصة ؟ وهل سمعت الرؤية أم ضالت في « أقول لكم » ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب الأجنبي ؟ مهما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن صلاح عبد الصبور قد سجل موقفا لنبا جديدا اكتسب نفس السحر وقوة التأثير والإلهام والمقدي ، على الرغم من التحول في الموقف الفكري ومن ثم في الرؤية الشعرية . الذي انعكس بدوره على عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة تنبهر الشارع إلى قلعة العقل ، وبدأت الملاحح الواقعية للقرية العربية تصبح علما عسريا يتفقد التجديد ولا يتفقد الصدق . لتتل إن التجربة الشعرية قد اقتربت مرة أخرى من السياق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين في اللغة والصورة ، وإن كانت هذه الرومانسية قد وشحت يروحاش طسق . واتسعت العناصر الثقافية لتشمل التراث الإنساني . وجاءت قصيدة « الظل والصلب » لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ العام وإنما هو الذي يصنع بشعوره مناخا وجدانيا فنه . لا اعتد أن الواقع في المجتمع المصري في بداية الستينيات كان يوحى بهذا المناخ الفاسل الذي يشكل عناصر التجربة الشعرية في « الظل والصلب » ، حيث كانت الموموم الاجتماعية ، واختيار الطريق الاشتراكي ، والمغامرات العسكرية ، والتشغيم القوي الذي يتناوب مع الانكسار ، تشكل المزاج الفني للشعب في هذه الفترة وكل هذا لا يؤدي إلى ول صلاح عبد الصبور :

هذا زمان السأم  
فليح الأراجيل سأم  
ديوب لخلد امرأة ما بين إني رجل  
سأم

ولكن قرأة القصيدة كاملة بوحى . ومن خلال رؤية إنسانية عميقة ، تؤكد أن الشاعر صلاح عبد الصبور كان يملك مصعب ، ولكنه متعبد الأبعاد من أعصاب الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة التي ظهرت أول ما ظهرت على صفحات مجلة الأفاق بدت بشت في الحركة الشعرية هزة فنية عميقة . وعادت من القصائد المهمة في تطور الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صلة عقلية وجدانية عميقة بالتراث الإنساني . لقد وصحت في هذه القصيدة تأثراته العميقة بالفلسفة والسرحد والأساطير ، وعلمه بالتحديد هي عناصر ديوانه « أقول لكم » . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى مدرسة الشعر الحديث في عام ١٩٥٨ على يد



الأدبية بالأهرام. وهناك تكونت المجموعة الأولى من الشعراء التي بدأت النشر في الأهرام في ذلك الوقت ، وهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المطلبى حجازى وعبد علي مطر ومكث عبد العزيز وكامل عمار وعبد إبراهيم أبو سنة ويلى فؤاد. ولقد أدركت مبكرا أن صلاح عبد الصبور يشتم بوجهة الرائد ، فهو لا يتم فقط تصدير الشعر عن تجاربه وقضاياها ، وإنما هو معنى بجوم الشعر ومشاكله ، وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد. ومن ثم فإن قراءة شعره ينبغي أن تعرض العنق للوقوف على أبعاد كشوه الفنية. ولم أقرأ أفرأ شعره فحسب ، بل كنت أدمن هذه القراءة ، لأن القرائى منه قد وضحه في مكانة عالية من نفسى ، في مكانة يعطيها التقدير والتعاطف والولادة المعينة .

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طرول سبعة عشر عاما . واعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير في تطوير تجربتي الشعرية. ولا أستطيع أن أقدر للمدى الذى أثر به في شعري ، ولكنه كان تأثيرا عظيما جدا ، لأننى كنت أنظر دائما بإحسان إليه شاعرا وإماما ، وربما كانت إنسانيته القيادية قد تركت في نفسى انطباعا لم يترك في نفسى كاتب أوشاعر آخر. وطرول سبعة عشر عاما لم أنقطع عن مداورة الاتصال به . ولم يعل بيننا ما يكرر صفوه هذه الصداقة التي كنت أضعها من جانبي على قدر متساو مع الأئمة الكونية الشعرية .

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» ليقدم خطوة ثالثة بالغة الأهمية في طريق تطوره الشعرى ، فقد وضعت الذات في هذا الديوان ، واقترب التعبير من جسد الطليعة ، وامتزج بالأس والوجدان ، وابتعد بمسافة محدودة من جدل الأناكس والمثابرات العقلية والاشاخ الأيديولوجية ، وإن كان الشاعر قد واصل كشوه الفنى التي ظهرت في «الفلل والصلب» ، عندما كتب قصيدته «مذكرات الملك عجيب ابن الحبيب» . وهو لم يدخل كلية من الفلسفة ، لقد كانت قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحالى» شهادة جديدة على أنه يصير على أن يطاق الشعر الفلسفة . وكما كانت قصيدة «موت للاح» تمجيدا للمرحلة الراقية في ديوان «أقول لكم» ، جاءت قصيدة «بشر الحالى» تمجيدا للمرحلة الفلسفية في ديوان «أحلام الفارس القديم» . وليس التحول المستمر في رؤية الشاعر وأدواته إلا تنبيها عن حيوية شخصيته الأدبية ، واستطاع هذه الشخصية بتجنيحات الواقع الذى يعيش فيه ، وقدرته على المخاطرة .

في الديوان الأول نثر الشاعر ذاته في خضم الحركة الجماعية ، من انزلات اللغات في القلمة الفلسفية في «أقول لكم» ولكنها حوصرت في «أحلام الفارس

صباغة الشاعر لها قد وضعتا ضمن تراثه الأصيل . إن لمن ينبغي أن ينظر في تقسيمه إلى تكويته الخاص دون مقارنة . ودون النظر إلى الكيانات الضية التي سبقت أو لحقت . حتى لو كانت للفنان نفسه ، فالشكل الذى يختلف اختلافا كليا في «الناس في بلادى» منه في «أقول لكم» . ومع ذلك فالقول بالأفنية يحمل الصلة الفنية بعيدة عن معاييرها الخاصة . إن قضية صلاح عبد الصبور الأولى في هذه المرحلة هى الإضاءة الشكلية لتراث القصيدة ، والخروج بمفهوم جديد للقصيدة يغتلف من ذلك المفهوم القديم ، ولم تكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم في تأسيس مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره . وقد نجد في «أقول لكم» - هذا الميار - أن يسجل تطورا إلى الأمام في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى ميار اللغة والصور ، والتأثر بالذات الإنسانية ، واستفهام الأسطورة ، وإسلاط الرؤية الإنسانية مكان الرؤية الوطنية ، والبدء في الحوار مع الذات . وإذا كان «الناس في بلادى» قد ظل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون ، وأقرب - من ثم - إلى الوجدان الجماعى ، فإن هذه الرؤية قد استمرت في جانب منها ، وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : «الفلل والخرين» - «قالت» - «هل كان حياء» - «أقولكم» - «من أنا» . وغيرها من القصائد التى تبرز منها مطامح الذات ، ومحاولة الوجدان الفردى للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر .

لقد كان هذا الديوان بداية ترقى الفنى على شخصية صلاح عبد الصبور في مطلع الستينيات ، وحل حركة شعرية واسعة الأطراف ، تمثلها أجيال متلاحقة ، ويجسد يصل إلى حد الوجد الصوفى ، يستمد على صفحات مجلة «الأدب» . وكنت متعصبا في حضور التذوات الشعرية والتذوات التي كانت تمتد في بيوت الأصدقاء ويصور فيها التذو حول الشعر والفلسفة واجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقا في هذه التذوات ، ولكن اسمه كان يتردد بصوت جميل حضوره أكثر تأثيرا من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويعولون أمامنا . كان اسم صلاح يتردد بترجيح من الإحسان والندوة والسند ، ولكنه يتردد بقوة في كل عقل أدنى ذهبت إليه . وأذكر أنني قابلته مصادفة على أعتاب مجلة روى البوصف في عام ١٩٦٦ ، وكان دائما وودودا إلى حد أنه ذكرنى بأنه طالع قصيدة لي في مجلة «أقولكم» ، كانت قد صدر منها عدد واحد ، وأنا هذه القصيدة أعجبت ، وطلب إلى الحضور لزيارته . وزرت عندما كان عضوا بمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر ، وتوقفت صلي به عندما عرفته من قرب في نهاية عام ١٩٦٣ بصحبة أعلام ، عندما كان الدكتور فؤاد عروس يشرف على الصفحة

الشاعرة العراقية نازك الملائكة . عبر ديوانها قراءة الموجة . إن قصيدة صلاح عبد الصبور هى تقطة الاحتكاك الحقيقية بعالم صلاح عبد الصبور الشعرى وكانت مجلة «الأدب» تمتد مسرجا واسعا حركة الشعر الحديث ، تنشر نماذج الأسبلة . والدراسات النقدية الجادة حول مفهومه ومضمونه وشكله . والمحاورات التى كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قضاياها

وقد بدأت أنطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور بشغف وعناية وتركيز . وعلمتى قصائده أن أقرب بجد وتركيز من كل قصائده . ذلك أن التحصيل في قراءة شعره من الأسبلة للدرجة ، التى تقود إلى عدم فهمه . والتسجيل إلى الحكم عليه يؤدى إلى التورط في أخطاء فنية كبيرة .

وإذا كانت قصيدة «الفلل والصلب» قد فتحت الباب أمام حركة الشعر الحديث للزواج بين الشعر والفلسفة . فإن هذا الاتجاه قد فتح الباب على مصرعيه أمام كثير من الشعراء الجدد ليتورطوا في محاولة فنية للتلفس . ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات الطيبة سوى التقليد ومحاكاة الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل إن بعض الشعراء قد سجنوا تجربتهم الشعرية في هذا الإطار الملق وتعمدوا عليه ، ومن ثم جرفهم التيار وتجاذبهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعرا من شعراء السياق العام ، وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد في الشكل الفنى . وقد وجب الشجاعة والصدق وسعة الثقافة ليخوض تجربة الزواج بين الملسف والشعر فيحقق في هذا المضمار نجاحا منقطع النظير . وقد يرى بعض النقاد أن ديوان «أقول لكم» ينطوى على قدر كبير من النثر ، وقدر متجبل من التفلسف . ولكن القضية الأساسية في هذا الديوان أن الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفنى للقصيدة الحديثة ، وما يزال تشغله قضية الابتكار والتجاوز والخروج من نطاق المفهوم الواقعى البسيط إلى المفهوم الإنسان العميق . ومن ثم جاءت هذه الجراة على اللغة وعلى الصورة العقلية للجميل الشعرى . ونحن قال :

هذا زمن الحق الصالح  
لا يعرف فيه مقتل من قاتله ومنى قله  
ورؤوس الناس على جثث الخيوانات  
ورؤوس الخيوانات على جثث الناس  
فحسب رأسك !  
فحسب رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتجبلين أنه قد أرمى مراسيه عند شواطئ النثر الصريح . ولكن الصورة الكلية للعبارة تعدد معنى جديدا لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مستوحاة من مسرحية «الحريث لويجى بريسكو» . فإن

هو قول يمشى «الإنسان هو الموت». وبدا كان  
الشاعر لا يبيكي بحمة واحدة في هذا الديوان، فهو  
يسبكي بمسه في ختام رحلة قديم. ويبكي الحوارة التي  
سقطت مير حذاء المندى الأبيض وحذاء الجندي  
الأصفر. ويبكي الزوغل والإسكان. وبملى هذا  
الزمن

إبكي مهرا وثابا مشدودا في درب المراح إلى الله  
مهرا بجناحين. الريش من الفضة  
والوثنى المزلزل والياقوت  
مهرا يصهل ويحمحم  
ينتظر فارسه المعلم  
إيه يا زمن الأندال  
جاء الدجال

الدجالان. العشرة دجالين. المالة. المالكان  
نزعوا الريش وسلبوا بقوت الوثنى  
والفرعوا  
ثم الصموا جوهر عينيه المزلزليين  
آه يا وطني

ونكن الشاعر وهو يسقط في عشقه الدواعي بطل  
مسك بقاديه التي حل حاول أن يجعلها معبته

يسألني بول الوار  
عن معنى الكلمة  
(الحرية)

يسألني بورت بريجت  
عن معنى الكلمة  
(العبد)

يسألني داني  
عن معنى الكلمة  
(الحب)

يسألني المنفى  
عن معنى الكلمة  
(العزة)

يسألني شيخي الأعشى  
عن معنى الكلمة  
(الصدق)

تترامح أسنطيمور حولي لا أمك ردأ  
أسقطهم واتام  
حين تيل الصبح  
أشرد في الطفرات الشمس الأيام

نسألني القدم السوداء  
عن معنى الكلمة  
(الصمت)

وفي هذا الديوان تتضح ثقافة صلاح عبد الصبور  
قلبية وثقافة الواسعة في نسج بالغة الكتابة والتقدير.  
وتبهر صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة من عالم  
الروحانيين. المم الذي يوجهه المدم البارذ.

وتدوى الأصوات

تتناقل في جيلدي. أشرب انقاصي  
واتقدم ظل فوق الحائط  
أنجول في ناربي. انتزه في تدكاراتي  
أخذ جسمي النفت في أجزاء اليوم الميت  
تستلطف أبيمي المدفونة في جسي المنفت  
أنتابك طفلا وحشيا وحكيما عزونا  
يتألف ضحككي وبكائي مثل قرار وجواب  
أجدل حبلًا من زهوي وضياحي  
لأعطفه في سفح الليل الأزرق  
أنسلقه حتى أعدد في رجة قباب المدن الصحفية  
اتعاق والدينا في منتصف الليل.

ويقول في قصيدة «حديث في المنفى»

أنجول عن زكبي في باب المنفى حين تداهمي  
الشمس  
أنجول عن شياكي حين يداهمي برد الليل  
أقسم أحيانا من أسناتي  
أقيد أحيانا من شفتي  
أحلم في نومي حيا يتكرر كل مساء  
أنقذ لي مفعودا من وسطى في حبل  
مشدودا في وجه ركاب الأبنية السوداء  
أصنع طفلا نازيا يتأرجح حولي مثل ذبابة  
يجري جسمي المبروح  
ويورق حينا  
ثم يفوح بطنًا في جوف الكون المتفتح  
أعشى عتلة أن أزعج عنة  
حين أمس تراب الأرض الزعرة  
لأفزع من أمعالي وأغلق في منتصف  
فأفلل أروفر

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته في  
ديوان «فعلات في زمن جريح» فقد عاد إلى المدخل  
في هذه الذات مرة أخرى. ويسمى جديد. في  
ديوان «شجر الليل». حيث تتضح في هذه الديوان  
رؤيا كابوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة  
بواجب ليلية لذات فقدت الأمن واسعوى عليها جزع  
وجودي لمحاولات التخلص ببولام كبار الفنانين  
التشكيليين وعالم الأسطورة. ولم تعد الذات هنا تخفى  
للموت لفظ بل تخفى الوجود نفسه حافية أشد من  
الموت :

أمس ألي خائف  
وأني شيا في حلمي بريجت  
وأني أصابي الي فلا أبين  
وأني أوشك أن أبكي  
وأني سلطت في كمين

ورغم أنه يظل يشد الحب ويبحث عن وردة  
الصحيح فإنه قد رأى أن تجسيد رؤيته في هذا الديوان

القديم. كان الشاعر صلاح عبد الصبور في حد  
الديوان بالغ الصدق والحزن وهو يتألم أزمة الخاصة  
حين راح يشد الخلاص والسحب. وربما كان الخلاص  
والحب هما الموضعين الأساسيين في هذا الديوان  
مهر مرة شيا بالوت في قصيدة «أمنية للشاء»  
وكان يعلم به خلاصا من عذابه. ومرة يلقى يتمسه بين  
يدي الله الله يدمر عهده على التجارة. كما في قصيدة  
«أمنية إلى الله». وقد يترقى إلى الهجرة والمخرج  
هذه المنية القاسية في قصيدة «المخرج». ولكن  
لشاعر الذي كان يترب أعزاته على صخور الموت  
وانني والهجرة كان يتبع للحب. ويبقى على جدوة  
التفكير. ويتطلع إلى العدل العام. ويواصل دوره  
بالد الحركة الشعر والحديث.

وقد ترك هذا الديوان أثرا لا يمحى في وجداني.  
وبخاصة القصائد الحزينة فيه. التي تعبر عن الأموة  
الروحية والوجدانية الطامسة التي كان يعانيها. إن  
الصدق الذي. والمعاناة القاسية الواضحة في هذا  
الديوان. يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تتأق ولا  
تصل إلى مستواها الرفيع إلا في ظلها. وكان هذا سر  
الجاذب للمدى هذا الديوان. الذي وصلت فيه  
الصورة الشعرية إلى درجة من الشفافية تجاوزت كل  
الحدود التي كان قد وصل إليها الشاعر من قبل. و  
حين استطاع أن يتكلم بناء القصائد من ناحية  
الفنية. وأن ينجي استلهام التراث الإنساني تلقائيا  
ومنتجيا قد نجمة الشاعر الأصلية.

ثم جاء ديوانه الرابع «فعلات في زمن جريح»  
ينخرج صلاح عبد الصبور من ذاته ويصمد نحواس  
بألمة اليقظة إلى المسرح الاجتماعي. كانت تجربة  
الشاعر المسرحية قد بدأت تؤثر في كتابته للقصيدة.  
فيما يتضح في هذا الديوان اهتمامه بالمشخصيات.  
حي لقد كتب قصائد كابية حول شخصيات عرب  
الشاعر. مثل «مذكرات رجل مجهول» و«مرفقة  
رجل ناه» و«مرفقة رجل عظيم». وبدأت تنبع في  
هذا الديوان الظاهرة الرمزية. والتربج بين السخرية  
ودروح المساء. ولكن الشاعر يظل أبيا لنظريته  
بتشيل المراحل السابقة في الأعمال اللاحقة. فرى  
قصيدة «يايحيي الألوحد» تمجلا للمرحلة الرومانسية.  
ولعل أوضح ما يميز هذا الديوان هو أن الشاعر الذي  
خرج من ذاته ويبدأ بشير إلى الواقع الخارجي قد حاول  
غنيا أن يلجأ إلى الصور والأبنية المركبة. كما حاول -  
وهذا هو أهم عناصر الرؤية الفنية في الديوان - أن  
يبرز بين الداخل والخارج. بين الرؤية الذاتية  
والرؤية الباطنية. وقصيدة «رؤيا» و«حديث في  
المنفى» من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك. يقول في  
قصيدة رؤيا :

في كل مساء  
حين تدق الساعة نصف الليل

أدق ، بل شاعراً ، بدت عضب وهذه الصعادت هي  
لشجاعة الفكرية . وصدق لقي . والحب العميق  
للإنسان . وقد أعطى صلاح عبد الصبور صورة لا  
تزل عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة ، فقد كانت  
لغة سهلة لأنها نشأت من القلب . ولقد شعرت طوّل  
معرفتي بالصحفية به ، التي استعرت سبعة عشر  
عاماً ، أن عالى الشعر يقرب أشد الأقارب من  
عامة . على الرغم من الاستغناء المطلق في الزواج  
والشجيرة وطبيعة التكوين النفسى والوجداني  
والفكرى . ولقد جاء هذا الاكاذيب نتيجة لإحباط  
تشديد هذا الشاعر الذى يملك روحاً تنقل الآخرين  
ومخيمهم الرضا عن أنفسهم . ولم يقرب من الموت كما  
قربت منه عندما سمعت بب وفاة صلاح عبد  
الصبور . إن هذا الشعر العذب من الأساطير الشعرية  
الحسنة ، الذى يسمى صلاح عبد الصبور ، سيظل  
متخفلاً في الوجدان القوي ووجدان جيله والأجيال  
لاحقة ، لأنه - كما قلت - كان يملك الشجاعة  
مكرية والصدق العمى والحب العميق للإنسان .

ماذا نخشى يا وياه ؟  
هل نخشى أن ادعو الشعر باسمه  
هل نخشى أن ادعو الشعر باسمه  
هل نخشى أن ادعو الأسماء الغامض والخلق  
القوة والطغيان وسوء النية والفقر الرسمى  
وكتيب القلب وخدع المتعلق  
والعذوب وتير القوة والإسفاف العظم  
وزيف الكليات ولخلق الألباه ؟  
لا . لا أقدر بأرباه !  
لا أقدر يا وياه !

وتد هذا الديوان إرغاساً بالمرحلة الأخيرة .  
مرحلة عمر ثمان سنوات مفردة في مواجهة العالم ، وهي  
المرحلة التي تحدثت في ديوانه الأخير . الإعجاز في  
الذاكرة . وفي هذا الديوان محاولة جديدة للهرب  
كوسيلة وحيدة للإعلان عن الخصال . وليس غريب  
هذه المرة خروجاً من المدينة أو حلاً بالذوت . بل هو  
رحلة داخل الذاكرة . وقد اكتشف الشاعر أن  
عناصر هذه الذاكرة المشحونة بركات الأحلام هي  
منها عناصر الواقع الذى يدور الحرب به . إنه بعد  
أن عول في الذاكرة بصره .

لا يجرى ذاكرتك قط  
لا يجرى ذاكرتك قط

والشاعر يعطين عجزه أمام المسئولية الى وضعا نقد  
على كتيبه (إنما عرضت الأمانة على السموات والأرض  
والخالد فأبى أن يتحملها وأشفق منها وحملها الإنسان  
إنه كان ظلاماً جهولاً) . يقول صلاح عبد الصبور  
معتزلاً .

وبهذا يصل الشاعر إلى ختام تجربته الشعرية التي  
عبرت من الواقعية إلى التفلسف إلى الرومانسية  
الواقعية الرمزية ثم النحول البهالى إلى ساحة  
تجديدية .

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات  
أساسية جعلت منه ليس مجرد شاعر من شعراء السباق

# الشاعر الفنان .. وبصماته

## مكروحين

سنة ١٩٩٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان واقعاً إلى جوار مكبي  
الموجود في مدخل جناح الدكتور لويس عوض في مبنى الأهرام القديم . وكان في طريقه إلى مكتب الدكتور  
لويس عوض كالمعتاد . ولقد فرحت به واقفاً يتأمل بعض رسومي التي كنت أعرفها . وكانت مرسومة بألوان  
الشيء . وكان عمرى وقتئذ يقرب من الثالثة والعشرين عاماً .

(٢)

ونظراً لأنى كنت في أثناء دراستي بكلية العلوم  
البحرية بالقاهرة (وكان التعلم فيها أكاديمياً بحتاً)  
أتأذى بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وأن يسبق  
الفنان بصيرته الحاضر إلى المستقبل . وأن يتدرب  
الطالبة على الفن الحديث خلال فترة الدراسة . وكان  
كنت أنا ونبوت عن مكان لأفادتنا . وكنت مع  
زملائي نؤمن بالهائلة في الفن بشكل عام .

وعلى الرغم من أن شعراء العامية كانوا يصعبون  
عاماً لتعبيتهم وبخاشرهم بنا ، لأنى كنت أميل إلى  
شعراء القصص المجددين .

وكان يقبضنا معنا أيضاً شعراء العامية عبد الرحمن  
الأبدي وسيد حجاب وأسياناً الناقد صبرى حافظ .  
ويحضر إليهم كثير من الكتاب والأدباء والناشرين  
الشعبيين في ذلك الوقت في أوائل الستينيات .  
عرفت صلاح عبد الصبور وكنت أسمع شعره حينما  
قرأه شاعر العامية سيد حجاب . مؤكداً الإيقاع  
الشعرى والوزن ، وكان المكان يصطبغ بالمشاعر  
بين مستمعين ومعارض ، بين رافض ومستمتع . فإذا  
أضفنا إلى سخونة الجو فقيصة الشعر الحديث والقديم ،  
والانزواء والاتساع واللامتناهى . وغيرها من قضايا  
العصر - فلنأتى بذلك نكون قد وصلنا إلى ذروة الحيوية  
الثقافية ، التي يستطيع فيها الإنسان تلصص الحقائق  
وتكوين رأى الشخصى فيها بعد .

ولقد عرفته في القلور وعرفني به الزميل ماهر  
جويجاني سكرتير ملحق الأدب والفن في عصره  
الذهبي . وكان يجلس في مكتب مواجه مكثي وإلى  
جوارى مصطفى إبراهيم الناقد التشكيلي . وعلى الرغم  
من أنى كنت في بداية حياتي العملية والصحفية في  
الأهرام في ذلك الوقت ، إلا أنى كنت أعرف الكثير  
عن هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عمره في ذلك  
الوقت يتعدى أربعاً وثلاثين عاماً .

ولقد قرأت من شعره ديوان «الناس في  
بلادى» . و«أحلام الفارس القديم» . وكان هذان  
الديوانان ، إلى جانب دواوين غيرها من الشعراء  
المصريين والمراقبين . في مكتبة كان يملكها الكاتب  
سيد حميس في حجرته بشقة بالبردم في المعجورة

وكما قلت ، التقيت بالشاعر صلاح عبد الصبور وأنا مجهول مقهور بالنسبة له ، وهو معروف ومتأقن بالنسبة لي . فقد كنت مولهبا بالتجديد والحداثة في الفن والشعر والأدب .

ولعل هذا ما جعلني أحس بالفرقة من الشعر التقليدي المردود أن ذلك . ومن الفن الأكاديمي . بناء وتاولا .

وقد كان صلاح عبد الصبور ذلك الصرح الرأى للشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد جاور الرابطة الثلاثين من عمره . وكان ما يلفت نظري إلى شعره أنه كان يقع على معان كانت جديدة على الأوساط الثقافية للصورة كل الجدية ، مثل السأم والروت وغبابة الحياة والبرادة وغيرها . ولم تكن أسئلة التي طرحها في هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام في مصر . إنه يطرح في شعره التسئم المذيق نفس الأسئلة العظيمة الحادثة التي شغلت معظم الفنانين التشكيليين في بداية القرن العشرين في أوروبا .

لم يكن صلاح عبد الصبور ليجيب عن هذه الأسئلة إجابة كاملة لولا سرعياته الشعرية العظيمة التي حاز بها ألقاب المسرح العربي : «مأساة الحلاج» ، «وسافر ليلى» ، «والأميرة تنظرة» .

التقيت بصلاح عبد الصبور الشاعر الخالد وخرجت به وهو يتأمل رسومي وأنا في بداية حياتي وهو نجم متألق في الأفق ، لم أحس بصعوبته ولا بغيرته ، بل أحسست فحسب بتواضع الإنسان فيه ، فلقد بادرني حل القور : أهله رسوميك ؟ قلت : نعم . وتكلم معي مناقشا في هدوء . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزء من حياتي ، وبدأت في محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدا في صديق

البدن الشاعر كما عالج ، وهو عاشق لشعر الرائد الكبير .

والواقع أنني تأثرت بصلاح عبد الصبور منذ بداية علاقتي به . تأثرت به إنسانا وشاعرا ، وتأثرت به فنانا .

أما عن جوانبه الإنسانية فقد عرفت منها الشيء الكثير . وأما التواضع العظيمة فلقد أحدثت عندي انقباضا شاملا . فعلى الرغم من أنني كنت أقرأ في مجال الفن التشكيل كثيرا فإني لم أكن قد وصلت إلى ذلك النصيب الذي يجعلني أدرك المعاني التي يتناولها الفنان .

ولقد ساعدني شعر صلاح عبد الصبور على ذلك ، إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدأوا من سطحت صلاح بعد ذلك ، مثل كمال عاز وأمل دنقل وأبو منة وبلال توفيق وأحمد مومل وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن ينشر في الملحق لأربعة للجريدة .

ساعدني كل ذلك على تكوين فكرة عن الإنسان وأعلامه وأوصافه ، بعيدا عن التفاصيل المثبتة التي تغفل عن القصور السطحية التي تغفل الإنسان .

وفات يوم بادرني الشاعر العظيم قائلا : هل يمكن أن أرمي في خلافا ؟ ولقد ذهلت لأول وهلة لتواضعه الشديد . ورحمت خلافا جديدا لغيرته «فناس في بلادي» بأسلوب عصري ، واستخدمت في كتابته خطا بسيطا ، وكنت مترددا في تقديمه ، ولكنه أصعب به ، وطلب مني بعد ذلك خلافا «مأساة الحلاج» ، «وحياي في الشعر» ، «وسافر ليلى» ، «ومأساة الحلاج» مرة أخرى لطيفة جديدة .

فقد كان تكليفه لي بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . ونظرا لملاقته الوطيدة بالذكور أؤسس

عوضي فقد أوصي إليه أن أقوم برسم خلافا لروايته الشهيرة «الصفاء» ، أو «تاريخ حسن مفتاح» ، التي طبعت في بيروت في ذلك الوقت . وأيضاً فقد أتت لي فرصة رسم دواوين لبعض الشعراء العرب ، وعلى رأسهم الشاعر عبد الوهاب البياتي وعمود درويش وصييح القاسم وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمي بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضاً بشاعر الغامية الكبير صلاح جاهين في ديوانه «فصايلح ورق» . وطبعاً كنت أقرأ تلك الدواوين جميعاً . وكان أكثرها تغلغلا في نفسي ، وأكثرها عمقا ، كانت صلاح عبد الصبور ، الذي أخرجني من برائن الاهتمام بالواقعية التفريرية إلى عالم أرحب ، أعادت فيه تأمل الإنسان بوصفه موضوعا استيطاقيا . وهكذا انطلقت برسمي من إسم الواقع إلى أبعاد زمنية أرحب ، إلى الماضي والحاضر والمستقبل .

والعرب في تواضع صلاح عبد الصبور أنه حينما كنت أجلس معه في بيته أو في «الأهرام» كان يبني أن يسمع مني عن الفن التشكيل كثيرا ، وكنت أدهش لذلك . وكان يدفعني إلى ذلك محاولات التجديد في الرسم الصحفي في «الأهرام» . وكنت أحس وراء أسئلته بذلك الفهم العميق لمعنى الفن ، وكان يقول لي : أنظر إلى الإنسان وما تنلنت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بصيانه ! المهم أن تجده أو تجد بصيانه .

وكما تخلص صلاح عبد الصبور من «الإكسومات» التي تحيط بالإنسان في الشعر تخلصت أنا كذلك منها لأجد نفسي في مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذي تعلمته من صلاح عبد الصبور في الفن وفي الحياة أيضا .

## صورة جانبية

# لصلاح عبد الصبور

لا ادرى كيف أبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، لفرته المياغت أذهلي بقدر ما أعزني . وحتى الآن كعب عنه الكثير وسكبت ما هو أكثر ، لأنه شاعر متميز الإنتاج ، ترك بصيانه لا تحصى على مسار الشعر العربي المعاصر ، وصريحاً ورائد التجربة ، يكرر التفتيح ، وله في هذا المجال الجليل إنتاجه المنطوق البارز . وليس في مقدوري أن أحدثكم عن شعره ، على الرغم من أنني من أشد الناس إعجاباً به وسفاهة . وهو نفسه كان يعرف في ذلك الخلف بقصائده ، لما من مرة صدر له ديوان أو مسارح بإهداءه إلى . لأنه كان يدرك من مناقشاتي مع أنني أتدركه بإحساس واع وتقدير عميق . وقد كان يرضي جلفونه . ويسبل عينيه خجلا . كما أنه بدت استعصا لقصيدته أو إعجاباً بآنياته . فإذا خرجنا إلى مجالات إبداعه الأخرى في جميع كتبه وقفالاتنا لأمكننا أن نضع أبنينا على القوام الأساسي للإشاعات فكره التي أبدت شاعريته الأهلية بكل هذه الرخابة الموضوعية التي يميز بها شعره .

نعمان عاشور

المقهي جلس صلاح في الطرف البعيد وقبضته تحت كفه . وراح يصمت إلى ما يقابل . جلل جميعا صاحبك وهو يمسح في قفوفه ، حتى يشعر نفسه بأنه ليس غارح الدائرة . ثم سرعان ما يركبه الملل والسأم فينبه لائقا ويعترف . فإذا غلبته الجالوس اختار أن يتسحب بمجتمعه إلى جوار أنور الملعدي أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله) فكلاما كما يجلس في جديّة وانذارا ما يشترك معنا في نقاشنا الضاحك . لكنني لم أكشف إلا بمدى بر من سر ما كان يعاينيه ، فقد كان يأتي في جيبه أترع ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يحدّثنا عنه ، ويغشى أن يطلعه أحد يتلاوته ، لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب ، ويتهذّر في تلاوة أبيات لصالحه ، إلا إذا أصرّج من جيبه الورقة التي تحويه وانقر بالمعدى أو محمود حسن إسماعيل ليقرأ لها من هنا . كان شديد الخجل من شاعريته ، ولكنه لم يكن ضعيف التواضع بشعره . وربما كان هذا الخجل هو مبحث ما يحيط به شخصيا من وجوه .

هكذا حرّضه شاي ، لكنه لم يستمر على ذلك لحال طويلا . وولمه لم ينتفع على الناس والحياة بطلاقة متريفة إلا بعد أن بدأ يشتغل بالكتابة التفرّية ، وينشر مقالاته في الصحف ، ويتنمى في هذا الوطن الخالي الزاهر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هي التي كرّسها ما يمكن أن أسمي الشخصية المخارجية لصالح . ولكن من هذا أنه كان مزدوج الشخصية ، بل على العكس ، ولكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج ببذئته من غلث السائر والخبث السواد التي كان يحيطها بها . حرف خلاصا كيف يضحك من قلبه ، وكيف يسخر من الناس . والشيء الوحيد الذي كان يبرّقه فيها ما كان يسميه «الشيء يظهر مكشوف» . وهو يضيّ التبرّض لمحة تزيده بالكتابة المنظمة كصمد راسب لحياه . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التي تتيح له أن يكتب وقتا يشاء . وأما لا ندمي أنني عجزت بشخصية صلاح ، لأن صداقتي له كانت مقطوعة ، لكنني كنت أفسح عن يده وأدرك حقيقة نوازمه ومزاقاته كما يدركها اللاصقون به . لقد عاش دائما يسمى إلى الحدود والدعة والعيش في أمان ، حتى يستطع أن يكتب الشعر . ولهذا أدركي في أحضان الوظيفة قادرا ذراعيه على مقدمه الثوب . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة ، يقصده فكر قوي والزام حازم بالقضايا العامة . وذلك كله كان يجد له مجاله الواسع في كتاباته التفرّية . ولم يكن شيء يبرّقه كثيرا مثلاً كان يبرّقه شعره ورسائله في الشعر . إنه الشيء الذي كان يبهو وأما وهو يبرّد دائما وأما لا أجد نفسي إلا في الشعر . وبهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يأخذ عليه مفرقه فيما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتحين القرض اللائحة للاعتد من الكتابة الصحفية ، مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

اللحظة يأتي من اتى حرّفت صلاح منذ سنوات بعيدة وطويلة . وكنت أحبه أكثر من ذلك ستا . فإن لم يكن قد بلغ السنين مثنا (وهو من عداد جنينا) فلا أقل من أن يكون في منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون في بدايتها أو على مشارفها - كما قال - فهذا هو اللعق للدهشة . وإلا فكيف كان سته حين قابلته للمرة الأولى في مقهى عبد الله الشهيرة ببيد الجزيرة في نهاية الأربعينيات ؟ إن للذاكرة لا يمكن أن تخونني إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يبق إلا بعد ذلك ، ربما يسع سنوات أو ثمان . وإذا نحن لقيته لم يكن صلاح قد تحطى العشرين .

أنصف لكم بعد هذا التقى الياغ . شاب أفسر داكن البشرة . لا يمكن إلا أن يكون صهيونيا من النابا أو أسير . ظا عرفته ورائته عن مسقط رأسه قال إنه شرقي . وربما كان أجداده من الصليبية ، لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصهيونية الشغل ، مثله مثل الإسكندرية ، مهد الاستيطان الثاني للصليبية في وجهنا البحرى . كان يأتي إلى المقهى مبكرا عن بقية الجميع ، ويأخذ في عزلة تامة ، تدر وجهه مسحة من القنوط المائل . فإذا دقت في عيته وجدته يحاول أن يخفى ما يحدث من داخله عن متعلّق تكشف عنه نظراته ، لأنها لم تكن نظرات ساجدة شاردة ، بل نظرات تنمّحها على يدور في عقله كآلة كما تمّحها على يتأجج في عياله . وكان هذا هو موضوع دهشني بعد أن حرّضته أنه شاعر وكاتب كآباً أو نقاداً كما حسبته أول الأمر . ووجهه لم يكن يفسح عن سته . لأنه كان يبدو من كثرة ما فيه من تعبدات . وما يحيط عيته من حالة سوداء ، كأنه قد تحطى الثلاثين . ويظل صلاح متقدرا بنفسه فوق مقعد منزول يذعن في شرارة ، ويصحب الشاي أكواباً ، وكأنه خارج من كارهة أو يتنظر وقوعها على عكسنا جميعا نحن رواد المقهى . كنا في عز شيابنا ننسجل الحياة في حبر وثقة وطمئنان ، وفي وراء أصدنا ما يشغلنا أو يثقله أو يثقله أو يثقله . وإعسا وبه اهتماما على إطلاقه في الاستماع بجلسة المقهى وهو يدور بيننا من مناقشات ومجادلات ، وما يلقا من ضحك متصل ، يسعى كل منا إلى تهيئة لنفسه حق يشترك فيه الآخرين معه .

انفردت به أكثر من جلسة على بداية تعرفنا وبجسم العادة التي ركبت في طبعي لم استطع أن أنفرد عنه حقيقة شعوري بالنسبة لشخصه ، فرجسته بأنه يتعمد الخزن والتلقن ، فإذا به يتنم ويربي كفه إلى الوراء وهو يشعل سيجارة ثانية يردح شاربا بإشارات من يديه يتحرك معها ذراعيه ، أنه يحسّض على صراختي ، فأننا أنكل من خلال عقل بكل ما في قلبي ، ولا أنقطع عن الضحكة من كل شيء ، والتهكم على كل شيء ، في بساطة طليعية ، مرددا وباريضي طلعت زيك ا ه . فإذا أنام الشغل في

الواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتزام . ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع في مدلولاتها العامة ، هي التي زودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من المطلقات والرميزات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، والحياة الطارئة التي يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تنطلف في دراسة التراث ، ومنايته ودأبه على القراءة الصلصلة للإبداعات المعاصرة من الألوان الأدبية الخفيفة وأهمها المسرح ، لأنكنا أن نصنع أهدبا على الأرضية الواسعة الرحبة التي كان ينبعث منها شعره المراك ، سواء في دواوينه أو مسرحياته . وفي هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم مقاماتهم عند حدود الارتكان على الوهية وسدّها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والزلة والتأمل والميل مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يحفظ رؤياه ، أو يلوّرها حول عموميات الفكر السائد العامة ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يزود به نفسه دائما من معارف مفروضة وملازمات حية .

ومن أجل ذلك لم تبرز شاعريته حتى النهاية لتترو مقهولة في إسهاب نثرى ، بل كانت ترداد تزيكرا . وهذا طبيعي في مقومات شاعر يتبر بشاعريته حتى لا يظليه الجانب النثري ، سيما وهو يتخط طريقه في ثبات نحو الإخلاص من قيمة شعره المر . وتنبئت وجوده وجويته ، لأنه شعر أكثر مثالا لطلعيان المادة التعبيرية التفرية وجورها . ومن هنا جاء تصويره أو تصويره لنفسه لارسا يفتش الحسام ويرتدى ليعي الصلب وخوذة النحاس ليبرّج الحكمة الشعرية . ويتنجز المأزق الصفيقة التي لا تخلو من تنوعات الارتظام وعمراته . هذا هو معنى القارس الذي يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقة من طبيعة مساره بوصفه شاعرا يضيّ في رأس الصفوف في التجماع ساطعة جديدة من ساحات الشعر ، وهي ساحة الشعر الحر .

ولكني أعوذ بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صداقتي له ومعرفتي به لثقافتنا معه ، وذلك في ضوء ما أوجرت من محادثة سابقة لقههم بوصفه فنانا أصيلا ، وشاعرا رائدا ، وكاتبنا مبدعا .

وسأبدأ من العام الأخير وأتابع مقالاته في مجلة الدوحة القطرية التي اختار أن يسلمها تحت عنوان «مشارف الحسين» . ولن أصدنكم من كتاباته صلاح . ولكني أشرككم معي في ذهني لأن يكون هذه بلد الصبور لا يزال في الحنين من عصره ، وأن يكتب مثل هذه المقالات وكأنه لا يصدق نفسه . أو على الأصح ويستكدر على نفسه - إن جاز التعبير - أن يكون قد شارك الحسين . وموضع

وأصبح كثيرا من كتابة الشعر. فبقية يوما وهو يعمل في المصحف لأدعية تهريرة الأهرام. كان مسطحا ناعا، يرميه في استنكار ويشعر بعبثه على غير عادته. إنه لم يعد يظن الكتاب منسجما. أمدا. وهو لا يفتن لذلك. ثم إن مثل هذا التفتيد بالكتابة في موضوع محدود غرور على كل مثالاته. وتأخذ بعيدا عن كثير من السياجات التي يقوم بها بيده ويحس نفسه لاستكمال قصيدة. أو التامل في إيجاد شيء جديد. إنها تحس معها ولا ترضى حاله. «هاك القلم انسجما» أي كما يكتبه ونحن صغار لتجديد الخط كان عرش في أديبا ويقتصر ليتحول إلى بوس مهمل مثل ندبة عود القصب. هذا هو غرس ما يحدث لشعري وأنا في هذا الموقع.

مدها ثم أدهش أن يترك صلاح عبد الصبور المصحف ويسمى لكي يلتحق بوظيفة. كان لابد أن يبين نفسه لتدخل الثابت الذي يبينه عن مثل هذه الطرفة. نقدية. وهكذا انقطع للشعر من خلال الوظيفة. وهرب بشعره من الكتابة الشعرية. كان قد اكتشف الشعر الحر متفصلا. صحيح وهو الكتابة للمسرح الشعري. ولكن ذلك لم يأت مجاه. وقد جاءه عن دراسة متينة وحرص دائب على متابعة مختلف الألوان والأشعارات. صلاح من غربي كلفة لإجاب. قسم اللغة العربية. وهو قسم لم تكن تدريس فيه الدراما. لكنه كان قد قرأ أرسطو وكان يترأس عن الشعر. وهو كتب يلمن الدراما بالشعر بصفة أساسية. باقى في ذلك طويلا فتيقن من مناقشة الثابت القوي للموهبة الدرامية. والظاني هذا الفهم على نوعية الشعر الحر الذي يبع صلاح. لأن الشعر شعر هو أقرب ألوان التعبير الشعري للدراما الخالصة. لذلك تجوز مسرحياته بدعامة قوية من الموهبة الواعية للمركبة حقيقة الصنعة الدرامية.

ذات ليلة التفتنا وكان يشاهد عرض إحدى مسرحيات صاحبها. أعترزني راح يشرح لي السبب. وهو أنني قد أكتب لمسرح. أنصاع من رصوح وعي بشاعرية المسرح حتى ولو كان مغرورا في الواقعية. وأن هذا الجانب الجديد. «الواقعية» الشعرية. كما سماها. كانت ترتب أيامها في داخيتي. لكنه لم يفرغ على استخدامها في مسرحياته الأولى بقدر ما يفرغ في استغلالها بعد هضم كامل لتعاصرها في مسرحياته الأخيرة. ومن هنا تبرز المماناة التي يعيها الفنان الخالق في محاولته وجرسه على دهم مكراته الإبداعية. وقد كان صلاح من هذا النوع. لأنه. كما أسلفت. كان يشق طريقه بقاء في مجال صعب لم تكن الموهبة وحدها تكفي صاحبها أن يرتادها. ما لم ترس على مثل هذه المماناة. معاناة الدارس. ومعاناة المراس. وعناء الحريص على عقيم رسالة. وهذا كان صلاح يأخذ نفسه بكثير من التأن في كتابته للمسرح. بل كتابته للشعر على

إيمانه. وأحسب أن الوظيفة كان لها دخل كبير في ذلك. لأنه عاش في ظل صراعات متلاحقة لم يستطع أن يجر معه سواه بوصفه أحد من يتقوى في الصنوف الأولى من المتقنين الجديين.

ول تلك الفترة من حياة صلاح لم يكن من الصعب على من يعرفه جيدا أن يلحظ بعض التبدل. لال مسلكه ولا في تصرفاته. بل في نظره إلى الأمور. لقد ارتد إلى أيامه الباكورة. فرغم اندماجه الصارح في الحياة الثقافية إنك كنت تلحظ إذا ما لاقته أو حدثته أنه يكاد يشيح بذنه واهتماماته وفكره عن كل شيء. كان يحاول دائما أن يربط نفسه بما يواجمه. ولكنه لم يستطع أن يتروى بنفسه بعيدا عن المركز كما كان يفعل في باكورة عمره وهو جالس في مقعد في مقهى عبد الله. فبعد أن أصبح صاحب مكانة واسعة في الشعر والمسرح والكتابة الأدبية. لم يكن من السهل أن يتجاهل موقفه أو ينجار العزلة. لكنه وجد مهربا قويا في أخذ الكثير من الأمور بسخرية وامتناع ظاهري. يداري بها طلبه الجدي الذي يماس به نفسه دائما.

سافرت مع صلاح إلى الجزائر ضمن أعضاء وفدنا المصري في مؤتمر الأدباء العرب. كان ذلك على ما أذكر في عام ١٩٧٥. وكانت بقية الوفود المصاحبة لنا في الطائرة من وفود البلاد العربية تضم العديد من الشعراء. وصالح له مكانته كشاعر في المساحة العربية. لكني لاحظت من الدقيقة الأولى أن هناك شيء غريب بينه وبينهم. ولم أدرك السبب في البداية. وأوجسته إلى ما كان يتحلى به صلاح في تلك الأيام من رغبة دائمة في الابتداء بنفسه بغير ترغف ولكن بكثير من الانتماض. وسمرنا ما اكتشفت من حوارهم معي ومناقشتهم أن هناك فجوة كبيرة تفصلهم عنه. ليس ميمنا للتنافس أو الفجرة. لأن معظمهم كان يبد من تلايد أو التأثيرين به. كان تعاملهم عليه مصدره أنه يسيّر في ركب غير ركبهم. خلاف متشوه سياسي بحت. وعينا حاولت أن أتيقن من هذا الفهم. وأنا مبتلى نظرة ضيقة من جانيهم. لأن الحكم على فنان في لقمة صلاح يجب أن يكون أكبر وأبعد من أي موقف أو وضع. وأن التجربة يمتصون شعره ومسرحياته وكتاباته. وأن الفنان - أي فنان يمي حقيقة رسالته - لا يمكن أن يكون تابعا لأحد أو أسيرا للمذات عابرة.

ورثنا من الطائفة فأحسست بتغور مهم. والتفتت مع صلاح في التفتق. وفي المساء دعاني محمد مهدي الجواهري الشاعر العراقي المقيم في سيرة في حجرته. وأنا أعرف الجواهري منذ سنوات بعيدة. وجاءت سيرة صلاح في حديثنا عن الشعر فهي في فرغ. كنت أحسبه هو كذلك يستحيل على صلاح. ولكنه أسكت بفاعلة التفتق وطلب وعلم غرقه صلاح وجهه فيها. ولم يكف بدعونه. وإنما اندفع ليأتي به

معه بعد خفقات وهو يعتذر في إصرار ولهم عمن ولكن هذه هي عادة الجواهري أبدا. ولا هي من طباعه. فهو إنسان متفرغ. لا يكاد يهتم بأحد غير أفعاده الشخصية. ثم إنه صاحب موقف صيد من الشعر الحر وكتابته. وراح يعتذر لصلاح. «يا نصي أنت تعرف طباعي. أنا لا أقبل على أحد إلا إذا أقبل هو علي. وأنت تخشعني من البداية. فلماذا؟»

كان صلاح يعتذر أن الجواهري أيضا يتعامل عليه مع الباقين فانصحب المتكس. وأنه يتصر من جانيهم لنفس ما يتعرض له صلاح. وراح يتناول رؤوسهم أصابع فديته. ثم أطلق يشد إحدى قصائده التي يتحدث فيها عن نفسه ومكانة وشعره. كانت قصيدة طويلة لم يتعلم في لقله أياها. لأن الجواهري نادرا ما ينسى حرفا من الشعر الذي يكتبه. وطلب من صلاح أن يتناوبه إحدى قصائده. فاعتذر. وطعن الجواهري به يستع. لكن الحقيقة أن صلاح لم يكن ينمط من شعره إلا بعض الأبيات الشائنة. وأمام إصرار الجواهري تلا عينه صلاح بعض أبيات قصيدته. «أعترضا الجواهري. لكنه أعرض علي. لأني من الشعر الحر. وهو لم لا يطيع. وأصبح الصباح عودا الجواهري يحسث عن وعن صلاح. وهذه أيضا ليست من عادته. فهو أكثر الناس حياء للآراء. إلا إذا كان عاكفا بالمعجب. وانقضت أيام المؤتمر ونحن في صحة متصلة مع الجواهري.

وعدا من المؤتمر بمر عام أو بعض عام. وقد مكان صلاح تزداد وتأكد في الساحة العربية أكثر من ذي قبل. والسبب واضح وبسيط. فالن الحقيق نقوى من ترهات المواقف الوقيية والمقاطعات التشنج. لكن هذه التجربة مع ذلك كانت لاسية. فقد أحس بعدها صلاح أنه في حاجة إلى الابتداء بما كان يجبط به. ولهذا سعى حتى استطاع الشعر بعيدا إلى الحد. وكانت هذه السفرة مثابة الدرباك النال. لأنه عاد بعدها وقد رال عن ضمة كثير من العنايات إلى عاست وداشيلة كيانه. عاد أكثر تنفعا. وأكثر اصطلافا. وأكثر تعلقا بالكتابة. كانت تجربة مفيدة ومجيبة. جعلته قادرا على أن يتغل كل أروية التسلية والقنوط والآراء التي عاش يتلقى خلفها لينفذ مواهبه من الفراغ. هذا اليوم وهذا الحزن والحوالات الدائمة للانطواء. أحاسيس لم يستطع أن ينسها حين اكتشف. وكانها مصادفة. تغضب الخسعين من العمر. ولم يكن غريبا بعدها حين يرتد إلى وظيفة أن يحاول المزج بين ذاتيته الجديدة في تنفعا وانطلافا وبين ما أتبع له من خلافا لخدمة الحياة الثقافية. لكنه ما كان يبدأ السير حتى سقط بقنة. كانت فسبته قد أرهقت تماما. وكانت إرادة الله الذي لا راد لإرادته.

يرحلكن يا صلاح. ويرحمنا من بعدك في فذلك في هذه الصورة الدراماتيكية والمباغة !

# أَمِنْ بِالْكَلِمَةِ

## وليد منير

الشاعر العظيم - كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه - مكتشف عظم في عالم الوجدان والحلم ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس وزيته طازجة . ليست نظره ولادة للتلق أو العلم ولكنها ولادة الحس ، وليست أدواته هي التحليل والتكريب بل هي الخيال الحبيب . وقد يلتقي الشاعر بالشيء أو الفيلسوف في أن رؤية عمل نوعاً من التجاوز للظواهر والمحسوسات لتطف إلى جوهر الأشياء وتصل على تعرية الواقع والكشف عن غناؤه . إن الحقيقة - كما يقول أنطون ترواست - هي ما يُعْشَرُ ، ونقد ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يفتح لنا أنبأاً جديدة للتأمل . ويبلغ بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقي ليس انعكاساً لواقع ما ، ولا ينبغي له أن يكون كذلك . بل إنه في صحيحه نفوس هذا الواقع وتلي له من أجل إعادة تشكيله بصورة مغايرة . والشاعر الذي يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يترك غاماً ماحية الفن من ناحية . ومواجهة العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

المؤسة في القصيدة : وعهد إلى استخدام الجور التي لم تكن تستخدم في الشعر القديم إلا قليلاً ، كبحر (الرجل) وغير (المضاد) كما مزج في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . وخالف الطابع التقليدي من طريق بعض الزخافات والمعل التي ترد في بداية الأبيات أو في وسطها .

وأفاد بتعدد الأصوات في شعره ، واعتماده على شطر واحد بطول أو يقصر ، ويجوهر إلى نسق جديد في التشكيل والتصميم والتضفية ، إلى إقامة مناطق جاذبية ، غنية بالدلالة والحلم بين الجملة والبيت ، وبين الأجزاء المتعددة والسباق الذي يتظم هذا التعدد في وحدة متناسكة .

ول تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية نتجج فكرة بالحر ، والحياء بالمت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول نبيها تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا ينسخ الواقع كما يفعل بعض الواقعيين ، ولكنه يكشف عن السر الكامن في أَسْطَافه ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول كاروليتو ، ويلفها بشكل مكثف .

وقد نجح صلاح عبد الصبور من خلال هذا في أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن موهبه وقضاياه ، دون أن يقدم كالأخريين تنازلات فنية ، من شأنها أن تال من صدق تجربة أو تضخم من قيمتها .

اليومي البسيط .

وكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأن للشاعر جذوره الضاربة في الماضي ، وأن على كل شاعر أن يبتار تركه الخاص . وكانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية ، فاستدعى في أحواله عدداً من الشخصيات التراثية ، كالحلاج وبشر بن الحارث والمكح عجب بن الحبيب ، ليتحدث من روايتهم عن موهبه ومشاكله وأسلابه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من صحتها الظاهر على المستوى الشخصي والمستوى الإنساني .

وكان صلاح عبد الصبور يربط بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، ويرى أنها تتقيا عند غاية واحدة ، هي العودة بالكون إلى صفاته الأول ، بعد أن يغرق الشاعر غار التجربة . وكان يسعى كصالح - إلى التفرغ بنفسه ، وقد وسع من مفهوم التجربة الشعرية ، متمرداً على المفهوم السطحي المباشر ، الذي روجت له المدرسة الرومانسية العربية من قبل ، فأصبحت تنمي في نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكانات ، وامتدت لتشمل كل حدث وجداني وفكري من شأنه أن يوليه عقل الإنسان وذوقه .

وقد طرر صلاح عبد الصبور - مع زملائه الرواد من شتي الأقطار العربية - من موسيقى الشعر العربي ، خارجاً عن إطار العروض التقليدية كما قل في الحيل بين أحمد - فصارت التعملة هي الوحدة الإبداعية

ولن تجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إن أحوال صلاح عبد الصبور في خلال مراحل تطوره تبد وثيقة فنية وعكسية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأصلية التي غاصها جبل الرواد من المجددين في شعرنا العربي المعاصر .

لقد أسهم صلاح عبد الصبور إسهاماً جليوياً في خلق معجم شعري جديد ، وتأسيس حساسية جديدة ، وأضاف بعداً فكرياً وفلسفياً وأدباً للقصيدة العربية الحديثة . فضلاً عن هذا فقد فجر بتأنيح الدراما الشعرية من خلال إنجازاته المسرحية الرائدة ، التي أكدت الحاجة إلى المسرح الشعري على الرغم من زعم الكثيرين أن دور الشعر المسرحي قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان صلاح عبد الصبور يؤمن بقول جرته : «إن القصيدة تشكل قبل أن تكون جالا » . وكان يحاول أن يوازن بين معنى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكي لا تصبح القصيدة مجرد إحساس وحسب . بل إحساس متجدد . وكان من أوائل من نبذوا غرافة القاموس الشعري إذ أدرك أن الشعر لا قاموس له . وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة بمستوياتها الخفية هي وحدها . عمل جودة السياق الشعري .

وبذلك أعطى الشاعر لبض الكلمات العادية أو الدارجة ، كاشاي والترو والمصطفة والتل ، ولانها الخاصة في سياق تجربته التي تعم عن موهبه الواقع

الضباط التي كان من شأنها أن تنال من همة المثقف و  
بلادنا وحاسته .

لقد كان يحمل بين جوارحه - كما يقول - شوة  
إصلاح العالم ، وكانت هذه الشوة هي القوة الدافعة  
في حياته لكيلا يجاول أن ينجع نفسه من كثير من  
التفاضل ، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحها .

لقد حمل عليه فرق ظهره كإصلاح ، وخرج  
يخطي بالحقيقة بين الناس ، لم تعرفه لذة الأطوار  
عليها من رفقة المصلحة في نشرها ، ولم يفهمه  
إحساسه بأنه يكتب على الرمل - كما يقول بيرون - في  
كثير من الأحيان عن المضي في الطريق الذي اختاره  
لنفسه منذ أن ربط مصيره بمصير الكلمة .

وقد عرفت صلاح عبد الصبور أستاذاً وشاعراً  
وصديقاً . كان واحداً من الفرسان الشرفاء الذين كلما  
بصادفهم الإنسان في حياته . وكانت فرقة تلميذ  
شاعر حقيق تفوق فرقة بأي حدث آثر في حياته  
الثقافية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروجي  
الأيديولوجيات ، ولا كان واحداً من معززي المهارات  
والمبارك والوفيق ، بل كان شاعراً ناضجاً ، ومثلاً  
رصيناً ، ولوق ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء  
الذين يصنعون عقولهم وصمودهم لكل الأفكار وشق  
الإنجاعات ، ويؤمنون - على الرغم من كل شيء - بأن  
المقصود الفكري هي أشرف المصنوعات .

ولم يسهم صلاح عبد الصبور بشعره ومسرحياته  
قطر في تطوير ذوقنا الأدبي ، بل أسهم أيضاً  
بدراساته المنهجية في تأسيس حسنة جمالية جديدة  
وصغيرة نقدية نافذة . ويمكن أن نذكر على سبيل  
المثال بعض الكتب التي ألقى بها شاعرنا المكنية  
المرثية مثل (قراءة جديدة لشعرنا القديم) و (حيال  
في الشعر) و (على عمود له) و (ماذا يعني منم  
لنارئ ؟) ..... الخ .

وقد تقل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين  
عاماً بين مواقع ووظائف شتى في الدولة . ولم تكن  
لونه فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يخطي شيئاً  
يليد منه واقعنا الثقافي ، أو يفيد منه متفكرنا ، إلا  
واقفنا دون تردد .

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مدبراً  
لشعرنا بالاداء المصرية للناثبات والرجمة والنشر ولمسا  
لتصوير جملة (الكتاب) ، ثم رئيساً للهيئة المصرية  
العامة للكتاب بعد عودته من المنفى ، حيث كان يعمل  
بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا .

لقد كان ولاؤه العظيم لدوره الإبداعي الأصيل ،  
ومستورعته عن قطاع عريض من قطاعات الثقافة في  
مصر مجبراً من الأيمان العظيم الذي يلى له - كما  
يقول - نقيلاً لا نظيره شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة .

#### تلمذة الرجز (مستطعم) تلمذة الوافر (مطاعان) تلمذة المطارب (مفلح) تلمذة المنفردة (مفلح)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى  
العروض في مسرحياته الشعرية نوعاً من الطوعية .  
وقد حاول عبد الصبور فيما بعد أن يفيد من  
الإنجاعات والمدارس المختلفة في المسرح الشعري  
والثري على السواء ، وكان ذلك مؤشراً مهماً إلى ثقافته  
الشمولية الواسعة ، وحساسيته الشعرية ، وطموحه  
الفني .

في مسرحية (ليل والجنون) يجاول شاعرنا أن  
يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان ، كما أنه يلبس  
القصة القديمة الشائعة (لصبة ليل العاصرية وقبس بن  
المزحج) قوياً جديداً يتناسب مقاييس عصرنا ويخرج  
بمحتواها من دائرة السلب الكامل (متمثلاً في  
الاستسلام للمقادير القاتمة والأعراف الاجتماعية  
الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (متمثلاً في محاولة  
الثورة على السلطة غير الشرعية وعلى تقاليد المجتمع  
للتخلف) .

وفي مسرحية (الأمية تنظر) يكتف صلاح عبد  
الصبور جل إمكاناته الدرامية في خدمة الفكرة ،  
وعلى بنا شعرياً في أفق الفانتازيا ، في حين يستغل في  
مسرحية (مسافر ليل) شكلاً آثراً من أشكال التعبير  
المسرحي وهو شكل (الترابيك ميدا) أو الكوميديا  
السوداء . وهو يوزن بين الحوار والوقوف ليضمن  
توصيل رؤيته الشعرية الدرامية ، ويحقق أكبر قدر من  
التكثيف والإثارة ، كما أنه يلجأ إلى تلمذة بسيطة  
تضمد على توالي الحركة والسكون ، مع لون من  
التفريع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار وإيقاع  
الحديث .

ومما لاشك فيه أن صلاح عبد الصبور قد نجح في  
المسرح الشعري المرغى منها جديداً تجاوز به المدرسة  
الكلاسيكية (شوق وعزير أباهة) وأضاف إلى معناه  
المدرسة الحديثة (عبد الرحمن الشراوي) وظهور من  
كثرتها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من  
يكون للمسرح الشعري من بعل .

\*\*\*

إن الثقافة تراث جند عبر التاريخ ، وللتلف  
الحقيق هو من يؤمن بدور الكلمة في تشكيل  
الإنسان ، ومن ثم تشكيل الواقع من حوله .

وكان صلاح عبد الصبور من أبرز متقني الذين  
عزوا بالثقافة بوصفه مبدعاً وعاملاً في حقل الثقافة ،  
يلجأ دائماً إلى المشاركة الجادة المخلصة في تغيير المناخ  
الثقافي وتطويره علمياً وعربياً ، على الرغم من كل

ظل المسرح الشعري حليماً يراود خيال شاعرنا  
حتى كتب في عام ١٩٦٤ مسرحيته الشعرية الأولى  
دماساً للحلاج . وكان تناول حياة الحلاج ، بما  
حلت به من صبر البحث والكفاح والتضحي ،  
ومعانيها درامياً ، طرحة - كما يقول صلاح عبد  
الصبور - لشداب المتكبرين في معظم المجتمعات  
الحديثة ، وسهرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن  
يتناردوا الخلاص الجماعي حلاً لوياء ، بديلاً من  
خلاصهم الشخصي ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا  
عبء الإنسانية كلها على كواهلهم .

وربما كانت هذه القضية نفسها ، يستويانا  
وأبناؤها المختلفة ، هي ما عاد إلى طرحة صلاح عبد  
الصبور بشكل آخر في (ليل والجنون) ١٩٦٩ . وربما  
اكتشف صلاح عبد الصبور معنا هذه الطاقة الدرامية  
الباهرة في قصائده الخنائية فأراد أن يفيد منها بصورة  
أكثر عمقاً وشمولاً .

وبعد إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فضل رد  
الاعتبار إلى المسرح الشعري بعد ازدهار للمسرحية  
النثرية في بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية  
الشعرية .

ولغة الشعر المسرحي بطبيعتها لغة ثرية مليئة  
بالإنجاعات ومكتفة - كما يقول إليوت - بالذلات ،  
بل إن لغة النثر الريع في المسرح تقرب بشكل أو آثر  
من لغة الشعر . فإذا أضفنا إلى ذلك - كما يقول عبد  
الصبور - عنصر (الوزن) من حيث هو بعد ثاب  
للمسرحية (وهو ما قام به على سبيل المثال في مسافر  
ليل ، و الأمية تنظر) ، ذلك العنصر الذي  
يشغل في الشعر أول ما يشغل ، أدركنا أن في كل  
مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشاعرية .

وفي مسرحيات سوزوكي وشكسبير وإيسن  
ويليوت وعرضت وغيرهم غير دليل على ذلك .

وقد نشأ المسرح شعرياً وتباً شاعرنا أنه سيبدو يوماً  
كذلك ، على الرغم من غلبة الطابع الإنجاعي النثري  
عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر . وكانت آية ذلك  
تلك الإنجاعات الشعرية التي تتمثل المسرح النثري في  
أبناها . كما أن المسرح الشامل ، الذي تتأزر فيه  
الموسيقى والغناء والرقص ، لا يخلو من هذا القيس  
الشعري الذي نمنه .

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر  
الأشكال تقليدية وغندولاً في الوقت نفسه ، وذلك هو  
شكل التراجييديا البيزنطية .

ولجئدت العروض في هذه المسرحية وقفة ، فقد  
استعمل فيها شاعرنا أربعة ألقاب من التفاضل ،  
مختلاً عليها ما شاء من الزخافات والمثل وهي :



# عرض الدوريات الأجنبية

## صَلَحَ عَبْدُ الصَّبُورِ فِي الْإِنْجَلِيَّةِ

### □ حمدى السكوت

لم نخط أفعال صلاح عبد الصبور حتى الآن بنصيب كبير من عناية دراسي الأدب العربي في اللغة الإنجليزية. ولعل من أسباب ذلك أن المعين يتبع الشعر العربي الحديث في تلك اللغة هم لغة قليلة. وما لصعوبة فهم الشعر وتداوله على غير الناطقين بلغته. والملاحظ أن أبرز الكتب التي نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية.

عام ١٩٥٤ يقول

الناس في بلادى جارحون كالصقور  
غنازهم كرجلة الشتاء في ذواية المطر  
وفصيحهم يتر كاللهيب في الخطب  
عظامو قريد أن تسوخ في التراب  
ويظفرون . يسرقون . يمشون . يمشأون .  
لكهم بشر  
وطيور من يمكنون قبضى لفرده  
ومؤمنون بالقدر

ويستطرد الشاعر من ذلك إلى تقديم صورة لعمه العجوز التي وهو يجلس عند مدخل قرية. يسمر ساعات الفسق. عظاما بالرجال الذين يستمعون إليه بانباء كلهم. وهو يحكي حكاية «غربة الحياة» وهي حكاية مؤلة تكييه ونحني رؤسهم ويجعلهم «يحذرون في السكون». «في جلة الربيع العميق». وتذكهم قوة القصص إلى أسأولات حول الغاية من كذب الإنسان في هذه الحياة. وحول أساليب الله للمستقلة. فهو يرسل رسول الموت ليقبض روح غنى اثنى القصور وامتلك «أربع غرة قد دملت بالذهب اللامع». وتنتهي القصيدة بزيارة الشاعر للقرية ثانية وعلمه بأن عمه المسكين قد مات.

وسلو خلف نمشة القديم  
من يمكنون مثله جلاب كان قديم  
لم يذكروا إلا أنه أو هزبل أو حروف (كان)  
للأمم عام حوج  
وعند باب القبر قام صاحبي خليل  
جليد عمى مصطفى

أولا: ما نشر عنه في الكتب:

واضح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر بها عن صلاح عبد الصبور لا يبدو أن يكون إشارات هنا وهناك. قد تطول وقد تقصر. وأنها ليست دراسات عميقة مستفيضة.

ومن أمثلة تلك الإشارات مثلا قول موره: «وهو يحدث عن ظاهرة «التسم» أو «التضمين» أو «الإنشائية» : Engainment

هو على أي حال، فعل حد علمي لم ينبع من بين الشعراء العرب. في كتابة الشعر المرسل مع استخدام «الإنشائية» سوى شاعرين. أولهما صلاح عبد الصبور في قصيدة «أب». المنشورة في ديوان «الناس في بلادى» (١٩٥٧). وثانيهما يوسف الخال في قصيدته البطيئة، الحمار الأزرق. التي يتحدث فيها عن الخلاص الروحي. ويستخدمة مورا بجودية مسيحية. في ديوانه «البئر المهجورة» (١٩٥٨).

والقصيدتان فلتان وعمازتان في الشعر العربي الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى<sup>(١)</sup> أما التناول الطويل - نسبيا - لعدد من دواوين صلاح عبد الصبور فيقدمه الدكتور مصطفى بدوى الذي كتب يقول:

«ومثل البياض كتب الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ) شعرا واقعا، حول القرية. يكشف عن مدى التزامه الانشائي. في القصيدة التي سمي بها ديوانه الأول «الناس بلادى» (١٩٥٧) والتي نشرت أولا في مجلة «الأدب» في

ومنها مثلا الأستاذ الدكتور منج حورى: «الأستاذ جامعة كاليفورنيا، وهو لباق الأصل. فقد نشر: Poetry and the Making of Modern Egypt, Leiden, 1971. (الشعر

وبناء مصر الحديثة) والدكتور مصطفى بدوى: «الأستاذ بجامعة أكسفورد، وهو مصري» فقد نشر A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press. 1975.

(مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث). والدكتور سلس الحويش. وهي فلسطينية. فقد نشرت Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977. (اتجاهات

ومناهج في الشعر العربي الحديث). والدكتور صموئيل موره. الأستاذ بجامعة تل أبيب، وهو أصلا عراق. فقد نشر:

Modern Arabic Poetry 1800- 1970 Leiden, 1976.

١٨٠٠- ١٩٧٠ (الشعر العربي الحديث). كما أن الذي ترجم مسرحية «مأساة الخلاص» إلى الإنجليزية أستاذ أمريكي لبناني هو الدكتور خليل سمعان الأستاذ بجامعة ولاية نيويورك.

وليس حسييا والمخالة هذه أن يكون هم الدراسات السابقة وأمثالها هو تقديم الشعر العربي الحديث أو ظاهرة من ظواهره الخاصة - غالبا - عبر كل تاريخه - إلى القراء الأجانب. وفي مثل هذا التقديم تعرض الخطوط العريضة عادة - ويمكن بالمحادثات والفتايات، بدلا من الدرس العميق والتحليل المعصّل لتأنيج كل شاعر. وتعرض في هذه البطولات ما نشر عن صلاح عبد الصبور في الكتب أولا. ثم ما نشر عنه في الدوريات بعد ذلك.

وحين مَدَّ السماء زلذه المتزلزل  
ماحت على عينيه نظرة احتفال  
بالعالم عام جوع ...»

(ص ٢٩ - ٣٢)

ثم يعيد الدكتور بدوي درواوين صلاح عبد  
الصبور التي نشرت قبل صدور كتابه هو في سنة  
١٩٧٥. وآخرها «تأملات في زمن جريح»  
(١٩٧١) ليستطرد قائلا: «وبخلافنا لما فعله الباقى فقد  
انصرف صلاح عبد الصبور عن الشعر الملتزم ببنائية  
اشتراكية إنسانية. هي ما نجده في ديوانه الأول، إلى  
رؤية تتزايد ذاتيتها وتقاوض بين لون خفيف من  
التصوف. وتأملات مكشكة حول الموت. بل ويأس  
أحياناً.

وقد بدأ الإشباع نحو التصوف يلاحظ في ديوان  
«أقول لكم» كما في مثل هذه الأبيات على سبيل  
المثال.

ذات صباح

أبُت حيلة الدنيا

جمعت النجم والأموء والأوهاء موسى

وأبت الله في قلبي

ويتزايد ميل الشاعر إلى تأمل الذات  
Introspection في «أحلام القارس القديم»  
ليجد مقدمة شرعية قصيرة. يتخذ فيها الشاعر  
لأصحابه عن رداة الطعام الذي سبقه لهم في  
الديوان - فالشاعر لم تشر هذا العام - تطالعنا  
التقصيد الأول بعنوان: «أغبية العالم» وتبدأ:

ينبئ شفاء هذا المهاد أنني أموت وحدي  
ذات شفاء مثله. ذات شفاء  
ينبئ هذا المساء أنني أموت وحدي  
ذات مساء مثله. ذات مساء  
وأن أعزى التي فمت كانت هباء  
وأنتي أقيم في العراء  
ينبئ شفاء هذا العام أنني داخل  
مرحلتها برذا  
وأن قلبي ميت منذ الخريف...

قد ذوى حين ذوت  
أول أوراق الشجر  
ثم هو حين هرت  
أول قطرة من المطر  
وأن كل ليلة بأودة تزيده بعدا  
في باطن الحجر

(ص ١٩٣ - ٤)

وفي نفس القصيدة يذكر أن خطيبته كانت شعره  
الذي من أجله «صلب».

يبدو التشاؤم الغالب للشاعر واضحا في هذا  
الديوان وبخاصة في القصيدة الأخيرة، «مذكرات  
الصوفى بشر الحافي» (ص ٢٩٣ وما بعدها)، حيث  
يبدو العالم غشا ومربضا مرتبلا لا شفاء منه، وحيث

الإنسان في عيني الإله شيء عجز.

ولا تخفى حدة هذه الكآبة في الديوان التالي  
«تأملات في زمن جريح».

والشاعر هنا يتألم من كابوس متكرر يطلق عليه  
فيه الرصاص، وتترجع أعضائه ويسقط للعرض في أجد  
المتحرف. وهو يسيل نفسه بتخيل أنه يقطع أشلاء  
المارة ويكسها من جديد، ويطور أفكار مشابهة  
لذلك في العنف، كما في قصيدة حديث في المقهى  
(ص: ٣١٨ وما بعدها). إن ما يبدو في ديوان  
«تأملات» هو عالم حزين، يجد فيه الإنسان العيس  
مهربا مؤقتا - في الخس - من المراءة والشقاء. كما  
هو الحال في قصيدة «أنتى» مثلا (ص ٣٢٢). وقد  
قدم عبد الصبور في كتابه «حياتي في الشعر»  
(١٩٩٩) رؤية للشعر أخلاقية وروحية في أساسها.  
وهو يراه الآن شديد الشبه بالتصوف. وتخصص حيزا  
كثيرا للهجوم على النظرية الماركسية التقليدية،  
موضحا أن الشعر يؤكد القيم كالحقيقة والحرية  
والعدل.

وهذا الاتجاه - وواضح أنه استمرار لتطور بدأ  
من قبل - قد وطدته، ولا شك، المزيمة العسكرية  
البرية عام ١٩٦٧، تلك المزيمة التي شجعت على  
الأشخاص من الواقع الخارجي التزم. وهو لا يقتصر  
على الشعر. وإنما يمكن ملاحظته أيضا في جوانب  
أخرى في الأدب العربي.<sup>(٣)</sup>  
لأنها - ما تشر في المدونات.

تبدأ «مأساة الحلاج» أن تستأثر بكل ما كتب  
من مقالات حول صلاح عبد الصبور، وبما أُلهم  
ترجمت ونشرت بالإنجليزية منذ تسع سنوات. ومن  
ثم فقد وجد الدارسون الناطقون بالإنجليزية  
والأجانب صموما، نضا متحاجا لعمل كامل بعد من  
أفضل أعمال الشاعر، فنشروا عنه مقالات عديدة.  
ويستأثر مترجم المسرحية، الدكتور خليل سمعان،  
بصيب الأسد مما كتب من مقالات في الإنجليزية.  
قد نشر في مجلة دراسات في الأدب المقارن  
(Comparative Literature Studies)

مقالة بعنوان

«T. S. Eliot's Influence on Arabic  
Poetry and Theatre».

(أثر في إس. إليوت على الشعر والمسرح العربيين).  
ثم نشر مع الترجمة مقدمة عناربا: في إس. إليوت  
وصلاح عبد الصبور: دراسة في العلاقات الأدبية  
بين الشرق والغرب:»

«T. S. Eliot and Salah 'Abdel Sabour: A  
Study in East-West Literary  
Relations».

لدراسات الشرق الأوسط

International Journal of M. E.S.

مقالين أوليا عن

«Drama as a Vehicle of Protest in

Nasir's Egypt».

باعثارها وسيلة للاحتجاج في مصر في عهد عبد  
الناصر والثاني بعنوان

«Islamic Mysticism in Modern Arabic  
Poetry and Drama».

الإسلامي في الشعر العربي الحديث والدراما»  
وستعرض الآن في إيجاز للمعلقين الأخيرين: أما  
المقال الأول والقديم ففضل أن تتناولها مع مقال لوى  
ترجمين Tremaine. (شهود عيان في مأساة  
الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية)

«Witnesses to the Event in Ma'sat al-  
Hallaj and Murder in the Cathedral».

لأن مقال ترجمين  
تعلق على مقال الدكتور سمعان، وهو يسير في نفس  
الخط الذي تسير فيه المقدمة.

أما المقال الثاني نشره الدكتور سمعان في Journal of  
M. E. Studies. بعنوان: «المسرحية باعتبارها وسيلة  
للإحتجاج في مصر في عهد عبد الناصر» فيقرر فيه  
الكاتب أن صلاح عبد الصبور، وهو واحد من أبرز  
كتاب المسرح العربي المعاصر، الذين عاشوا فترة  
الستينات في القاهرة، قد عانى مع عائلته التفتون  
الصبرين في تلك الفترة، واختار عن وعي حارة  
الحلاج واستشهاده ليطبق صرخته من القلب ضد ما  
يعتبره هو غشادا سياسيا. ثم يقدم الكاتب ملخصا  
سريا للمسرحية. مبررا أن صلاح عبد الصبور قد  
نشر «مأساة» (والعنوان غشاد عن عمد) خارج  
وطنه. وقد قوبل نشرها بالترحاب. وكلمة الشجاعة  
الاشتراكية، والكاتب يرى أيضا هذا الرأي ويرى  
أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يصف الأوضاع  
بدرامية وبلاغة وصراحة. واستخدم الحلاج ليحدث  
نيابة عنه حول الفقر على النحو التالي:

الحلاج

فقر الفقراء

جوع الجوعى. في أصعبهم ترويح أطفال لا

أول معناها

أحيانا أقرأ فيها

وها أنت تراقى

لكن تخشى أن تبصرى

لعم الديان نفاقا»

أحيانا أقرأ فيها

«في عينك بدوى إشفاق. تخشى أن يلمح

زحوك

ليساعلك الرحمن»

قد تلمع عيني عندك. قد أنأم

أما ما يأتى قلبي عوفا. يفتنى روحى فرعا

وتدانه

فهي العين المرحاة الهند

فرق استهزاء جراح

«أين الله؟»

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي

## مذهب اللب

قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه

من فرق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه ورجال ونساء قد قلدوا الحرية

تخلدتم أرواب من دون الله حينما سغوريا ثم يتبس الكائنات أرباباً أخرى كثيرة يرى أن بعضها يدين السلطة . وبعضها يدين الحاكم ونظام الحكم القملى ... وهكذا<sup>(1)</sup>

أما المقال الثانى الذى نشر بتاريخ لاحق في نفس المجلة (نوفمبر سنة ١٩٧٤) حول التصوف الإسلامى في الشعر العربى والدراما فيهذه الكاتب عتقته عن التصوف وعن تاريخ الخلاص . ثم يتبعها بتقديم صورة الخلاص في ديوان البياتى «سفر القفر والثورة» وصورتها في «مأساة الخلاص» . مكتنيا تقريبا بالتباس أشعار كل من الشاعرين ، ومبررا ذلك بقوله : «في هذه الدراسة يسمح للفتاوى أن يعرضا بنفسيتها وجهة نظرها . فالكتاب يقوم فقط بدور المرشد الذى يقدم التكنيد إلى المسرح . وينبه إلى الملامح البارزة لما يتولون ، ويوضح الغزوى . ويخلص المحررى كله» .<sup>(2)</sup> وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما يضيئون بالآليات الطويلة ويخطئون في قراءتهم ، يقرر أن هذا لم يحدث بالنسبة هذه الدراسة فسكون خطبا نادحا ، لأن التقسيات هنا هي الدراسة .

## مأساة الخلاص وجرمة قتل في الكاتدرائية

ومند أن ترجم الدكتور خليل سمعان مأساة الخلاص وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر في كتابتها بمسرحية إليوت «جرمة قتل في الكاتدرائية» . وذلك واضح حتى في العنوان الذى اختاره للمسرحية بعد ترجمتها وهو : «جرمة قتل في بغداد»

### «Murder in Baghdad»

لكي يلتفت انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى إلى مسرحية «Murder in Baghdad» . ولعل أن ينشر الدكتور سمعان الترجمة ، نشر مقالا في مجلة «Comparative Literature Studies» . سبق أن أشرنا إليه ، إليه وإذ كنا لم نستطع - لسوء الحظ - أن نفضل عليه . ومع ذلك فقد وجدنا الموضوع من هذا المقال في كتابتي الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية «التي عنوانها : «إس . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» . هذا فضلا عن أن مقال الدكتور «لوى تريبن» الذى يختلف اختلافا قويا مع مقال الدكتور سمعان ، يخلص ما ورد في ذلك المقال . وسوف نعرض أيضا مقال الدكتور تريبن في شيء من التفصيل ، بعد أن نعرض في إيجاز أهم ما ورد في مقدمة الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية .

نوضح هذه المقدمة أولا أن نرى علاقة بين المسرحيين لا يمكن أن تقوم على الصداقة أو توارده الخواطر . نظرا للاختلاف الشديد بين التقاضين اللذين يتبنى إليبا الشاعران . ثم يقرر الكاتب أنه سيقدر أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال ربط مسرحية إليوت «جرمة قتل في الكاتدرائية» بمسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الخلاص» . ويقدم عرضا موجزا لتاريخ حياة الخلاص - موضوع المسرحية . لينتقل من ذلك إلى عرض سمات المسرحية في إيجاز . ثم يقول : إن التشابه بين مسرحية إليوت «جرمة قتل في الكاتدرائية» ومسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الخلاص» تشابه يلتفت النظر . فكأنها كانت تاريخا ودينية تشكل جزءا حقيقيا من الثقافة التي يتبنى إليها كاتبها . وكلا الشاعرين يقطع النظم غمطعات جد بليغة من النثر وهو أثر تأثير التقليد الدينية الخاصة بكل منهما .... والدافع الحقيقي للاشتداد في كلتا الحالتين مهم . في مقدمة المسرحية يقف الفرسان (في مسرحية إليوت) و «أ» . مسرحية عبد الصبور : تقف المجموعة التي تصبح مطالعة بصلب الخلاص . ومن خلفهم يقف إنسان غير واضح المعالم هو ذلك هنرى في مسرحية إليوت . وقصاة عبد الصبور الذى يدينون الخلاص بأشلوب يشبه أشلوب بطرس Pilate في حكمه على المسيح . حيث يقدم إليوت مسألة امتداد يكت للشيء إلى الموت الذى يلوح أمامه . واستدراك عبد الصبور مسألة مشابهة . من خلال الربيعين اللذين يزعمون أنهم قد تسبوا في اشتداد الخلاص بناء على رغبته . وهكذا فإن المسرحيين في أبعد مستوى لها ترتكزون على إرادة الاشتداد .

إن القضية الجوهرية في كلتا المسرحيين ليست هي الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة ولها ولا يمكن أن يكون يكت قد دسسى إلى الاشتداد ، لأن هذا يشكل خطيئة . وفقا للتعاليم الكاثوليكية الإنجليزية إليوت ، ومع ذلك لهذا السعى إلى الاشتداد بشكل أنطى إلهام ليكت ، وهو إلهام ناتج من ميوله الخاصة .

أما الاشتداد في مسرحية عبد الصبور فقد دسسى إليه الخلاص في صراحة . وجرمة . فالخلاص يجب الله إلى درجة التضحية بالذات في سبيله . ولكن هذا التكتيك التدريج للمسرحية يبرز أركانها هذا السؤال : أسماكاً حين الخلاص (سبحانه) هو الذى يؤدي حثا إلى الاشتداد ، ثم أن موت الخلاص - ثم - بالأحرى - عقابا له على الخطيئة التي ارتكبها بالروح بسلامة بريد . وهو عدم الخطيئة ما قاد إلى اشتداد الخلاص ؟ إن النهاية تترك مهمة .

ونحن نعلم - من المسرحية ومن التقليد الصوفى - أن البوح بالسر للفتش خطيئة . ولكننا لا نعلم ما إذا

كان الخلاص قد حكم عليه أو الإنسان . ولا ما الدافع وراء الحدث . ول مسرحية عبد الصبور يلوح وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن القضية معه . مستقلة عن إرادة الله . يختار الشهادة ومع ذلك فإن المسرحيين يترك الشعر قضية الدوافع الأساسية مهمة . هل صادف يكت الاشتداد أم اختاره ؟ أكان اشتداد الخلاص باعتباره أم عذرا ؟ لا القارئ يعلم ولا اليقظ

وكلا القائلين مع ذلك ما قبل لصبره بابتهاج يقول يكت : «إن كل شيء يسير نحو إيجاز بيح» . وبسر الخلاص إلى منعة مع حلاله

ثم يسبح سمعان «الفرق بين موقف الرجل - المتمثل في تطوع الخلاص بفتح حياته لله من جهة ، وقناعة يكت بتسليم القصور من جهة أخرى» . «الفرق ناجم عن الاختلاف بين المسيحية orthodox وبين التصوف الإسلامى . موضعا الفروق بينه وبين الإسلام كدين . ثم يشير سمعان في ختام مقاله إلى أن المادة التي يستخدمها عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيرا عن مادة «إليوت» . فإن الواضح أنه قد وجد في الأركان التكتيكية عند إليوت ما اتاد منه في معالجة مادته هو - سواء من حيث البناء . في عدد الفصول واستدعاء الكورس . أو من حيث المقصود» . في ضوء هذا فإن الحدث ، وراء الحدث ، وتأثير إليوت يمكن ملاحظته في تفاصيل أخرى . ول بعض أمثال عبد الصبور الأخرى .

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمدرج العربيين بعامة . فلا شك أن كتابنا<sup>(3)</sup> يمر (بفضلهما) بتغيرات لثوية . وبخاصة ما يتعلق بالشكل والبث . وبالأشكال الجمالية لقرون المسرح العربى الواعدة<sup>(4)</sup>

## شهود عيان في مأساة الخلاص وجرمة قتل في الكاتدرائية

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان في العلاقة بين مسرحيين إليوت وصلاح عبد الصبور نتنقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس الموضوع . يتخذ صاحبنا من آراء الدكتور سمعان مطلقا يبدأ عنده مقاله . وهو يختلف مع الدكتور سمعان في كثير من النقاط . ثم يعرض ما يراه هو بشأن العلاقة بين المسرحيين . وصاحب النظر هذه هو الأستاذ لوى تريبن الذى نشر مقالا مطولا في مجلة «The Muslim World» . بعنوان : شهود عيان في مأساة الخلاص وجرمة قتل في الكاتدرائية .

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح موضوعا حيا في النقد المكتوب حديثا باللغة الإنجليزية حول الأدب العربى الحديث . ويخلص من أن خطورة هذا التأثير من الدراسة تكمن في أن يفتح النقاد بمنح شيء من المبالغة التي تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمجرد

المقاربة بينهما) ، ثم لا يتبدى التناقض ذلك إلى إبقاء أسوأ جديدة شاحرة على النص موضوع المقاربة

وهذا الإنجاء هو ما سيطر على مقاربة الدكتور سمعان بين «جريمة قتل في الكاتدرائية» و «مسألة الحلاج» . في مقالة عن «أثر في إس. إليوت في الشعر والسرور الغربيين»

ويعد أن بعده تزيين «القطر الواردة بمقال سمعان» (والتي سبق أن لخصناها في عرضنا السابق) لتقديم سمعان للترجمة الإنجليزية) يأخذ في ملاحظته فيلاحظ أن عدد الفقرات في المسرحيتين لا يعد دليلاً على التأثير ويبري أنه لا يوجد كورس في مسرحية «مسألة الحلاج» . وعلى عكس ما قاله الدكتور سمعان ، كان أن القردة المختصة لمسرحية عبد الصبور تزيل أي إيهام حول واقع الاستشهاد لدى الحلاج

ويضيف الأستاذ تزيين أن الدكتور سمعان يبدو وكأنه يسعى لإثبات قول عبد الصبور أنه متأثر باليوت أكثر من أي شاعر آخر وهذا ما لا يؤيده تماماً التحليل النصي ، وحتى لو تم إثبات التأثير ، فإنه سيظل عديم القيمة ما لم يرد إلى فهم أفضل للتفصيل الأدبي

ولا يمكن تزيين بالقول بأن الدافع للشهادة في «مسألة الحلاج» واضح لا إيهام فيه ، بل يقرر - على عكس ما قرر سمعان أيضاً - أن الدافع للشهادة في مسرحية إليوت واضح كذلك ، في مسرحية إليوت لا يوجد صراع نفسي لدى بيكت ، وإنما نحن أمام عملية تنوير يتم فيها تدريجياً تعرف بيكت على إرادة الله . ثم يقرر تفهيمها بالترحاب . وفي «مسألة الحلاج» ، تتم أيضاً عملية تنوير يقوم بها الحلاج . وإن كانت أكثر تعقيداً وأشد صراعاً ، لأنه لا يدرى ما إذا كان من الصواب أن يكشف سر العلاقة الحميمة بين الصوري وبره أم نفيها ، ولكنه - على عكس سبكت - يبتدئ أن يذيع السر . وهو عندما يفعل ذلك يصعب مبدئياً من نظر العامة ، ولكنه يسأل الله العفوية حتى يطمئن لرضاه عنه

وليس من الواضح في المسرحية ، حتى هذه النقطة ، ما إذا كان دافع الحلاج هو كبريؤه أم تقواه . والدكتور سمعان يتوقف عند هذه النقطة . ويتخذ أن هذا هو الخط المركزي للمسرحية ، على الرغم من أن الاستشهاد لا يزال بعيداً وعن الرغم من أن الخاتمة لا تترك هذا غامضة ، فالسجان بعد ذلك يجلد الحلاج ، ويطعن الأخير إلى أن الله قد سامحه وأنه لا يزال يجه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصوري بره . وهكذا تمل مشكلة البرج بالسر . وإن كانت مشكلة أخرى ما تلبث أن تنجيه الحلاج . وتلك هي : أستخدم السيف أم الكلمة في عبارة الظلم ؟ وفي هذه المرة يتخذ الله القرار ، إذ أن الحلاج - فور الإتيان من صلاته التي سألت فيها أن يمتنع عن الاختيار الرشيد - يستدعي للدور الثاني القضاة

فيسعد . ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة . وأن المحاكمة تنفيذ لسابق إرادة الله . وهكذا فهو يحاكم لأسباب سياسية .

وقد ذكر «سمعان» أننا لا ندرى ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان ، ولا ماذا كان الدافع . ولكن النص لا يؤيد ذلك ، إن الحلاج يعتقد أن الله قد اختار له طريقه . ويستمر تزيين فيوضح أنه لا يوجد في المسرحية ما يوحى بأن الحلاج كان لديه ذرة من الوهم في أن الله اختار له . وأهم نقطة هنا هي أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المصوفة ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عوقب زندقته . وإنما كلهم يعلمون أن الإنسان - وليس الله - قد أذن الحلاج لدوافع سياسية . وهو - لهذا - يشبه بيكت . الذي قتل لأن أفعال أول الله الحقيقي لا يمكن التسامح فيها سياسياً من قبل السلطة .

وفي «جريمة قتل» تشكل مناقشة نوعية الشخصية الرئيسية وأفعالها نصف الرواية (عملية تنوير بيكت تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية) أما الجزء الثاني فتمثله قضية عملية موازية الأولى ، ولكنها هذه المرة تتم بالنسبة للشهود : الكورس ، والقصبي ، والجمهور . الذين يأخذون بالتدريج في إدراك أن بيكت شهيد ، والمفزي وراء استشهاد .

ولو أن بيكت استشهاد في فراغ إدراكي في دون أن يدرك أحد استشهاد ومماته لكان استشهاداً مطلقاً .

إذ إنه من خلال شهادة الإنسان بأن هناك استشهاداً يتأكد النظام الإلهي ويصبح الاستشهاد أمراً ذا فاعلية .

إذاً ما طبقاً هذا على الحلاج فستجد أن استشهاد يتطلب شهوداً أيضاً .

إنه لا يفتحي حياته ، مجرد أن يقدّ عملية خاصة بيته وبين الله . ولكن لأنه كان يعني شيئاً آخر هو أن :

**«لو عد المسلم للمسلم  
كلم الرحمة والود»**

وهكذا فإن نصيحة - مثل نصيحة بيكت - تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهي .

ولكن هذا التأكيد - كما يوضح الحلاج مراراً - يتوقف على توصيل رؤيته من خلال كلامه :

**لا أمك إلا أن أتحدث  
ونفعل كالأي ربيع السواحة  
ولأيتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الروية»**

ولكن التواصل بين كلامه وبين سمعته - لسوء الحظ - كان ناقصاً . وهكذا فإن شهادة الشهود على استشهاد الحلاج تظل ناقصة أيضاً :

الجموعة في المنظر الأول (بعد مقتل الحلاج)  
تساءل : «أقتلنا حقاً بالكلمات ؟ - لا ندرى»  
والعابر والقائح والواظ حين يرون الحلاج مصلوباً لا يفهمون ما يرون ، ويكشفون عن عجزهم عن إعطاء شهادة جادة لحدث كهذا .

وجموعة الصوفية تدرك الحاجة إلى الإبقاء على كلمات «الحلاج» حية ، ومع ذلك فهم مهزون بتقديم موه بسيطة :

**«أحييتنا كلمات  
أكثر مما أحييتنا  
فكراتكم يموت كل قبي الكلمات»**  
ثم له ما شاء  
هل نكرم العالم من شهيد

الشئ هو الوحيد الذي يرفض تبرئة نفسه . ويتعاطب «الحلاج» «الصلوب كالأل»

**«لو كان في بعض بيتك  
لكنك مصلوباً إلى بيتك  
... أنا الذي قتلتك»**

وهكذا ، فع أن دوره الحلاج «شهيداً مطلقاً دور بيكت تقريباً فإن فاعلية استشهادته بالمقارنة إلى فاعلية استشهاد بيكت تبقى مثل شك .»

ثم يقرر «تزيين» بعد ذلك أن مسرحية «إليوت» تتميز بالاشتراك الحاد بين المتوربين المادي والروحي . فبعد أن تكشف ليبيكت حقيقة استشهاد ، يصف ضرورة العبورين فعاله وأفعال غيره ممن لا يحدون سوى السادة السياسيين .

إن مفزي الحدث في مسرحية إليوت معروض في إطار كوني وخالد ، لا أرضي وديوي .

واستشهاد بيكت قدره الله لتذكير الإنسان بتقصيره الأكبر للنظام الروحي . ولصفه عن الغفوة والاهتمامات الدنيوية .

فاذا ما قورنت مسرحية إليوت ب«مسألة الحلاج» من هذه الزاوية ، فإن السهل أن نرى أن الحدث فيها - وإن كان يتم بإذن إلهي - إنما يحدث ويتبع نتائجه في حلبة دنيوية . فهمة الحلاج أن يبدل «مزان الكون الممثل» ، لأن لا يصرف الناس عن الدنيا لكي يعطهم أكثر مساعداً في وجودهم المادي . ويعلن أن الواجب الروحي للعالم أن يحكم بالعدل . إن الحقيقة الاجتماعية والسياسية عند الحلاج غير منفصلة عن الحقيقة الروحية ، وبالطريقة الزبونية تتجسد في العدل الاجتماعي .

وهناك الكثيرون الذين يعانون في المسرحية ، وكل معاناتهم نابذة من الظلم الاجتماعي .

والحلاج لا يتصورهم بأن ينظروا ليكافأوا في الجنة فقط ، بل يعلن أن من حق الناس السعادة في هذه الدنيا .

إن عدم تعهد مسرحية عبد الصبور لا يكافئ إلا شدة تعهد مسرحية إليوت

ولعلنا نعلمه على أفضل وجه إذا أنشأت على أنها مسرحية أيديولوجية. وعلى حين يهدف إليوت إلى « ما وراء المسألة »، عارضاً على جمهوره لا مجرد التطوير العاطفي، وإنما الألتزام الإيجابي الديني الذي يمتد إلى الانتماء العقائدي بالنظام الكروي. فإن عبد الصبور يهدف - على ما يبدو - إلى شيء أدنى من ذلك. ناركاً على عبد. جمهوره في عالم - مختل - وحاضناً بإيمانه على أن يخرجوا ليحيّدوا إليه التوازن. (١٧)

وبعد. لما قلته في الصفحات السابقة. هو ما يشكل - في رأيي - أهم ما كتب في الإنجليزية عن المرحوم صلاح عبد الصبور. وسياحلا القارئ أنه إسهام جد متواضع. إذا ما قورن ما كتب عن شاعرة الكبر في العربية. ولكنه - مع حجمه المحدود. وعلى الرغم من أنوان من القصود - لما أن أنأتقنها هنا - يمتدح أحياناً على لحاظ ذات طعم خاص. غير شائع في نقدا العربي. فضلاً عن أنه يرتبنا كيف ينظر الدارسون لأدبنا في الإنجليزية - وبخاصة غير العرب منه - إلى هذا الأبد.

#### • هوامش :

(١) Moreh, S. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden 1970, p. 155.

(٢) الأرقام الواردة في كلام الدكتور مصطفى بدوي عن شعر صلاح عبد الصبور تشير إلى الصفحات في ديوان صلاح عبد الصبور، طبع دار البوذية، بيروت، ١٩٧٢

(٣) Bedawi, M. M., A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ Press, 1975, pp. 316-318.

(٤) انظر نقال في

International Journal of M. E. Studies, Vol. 10, 1979, pp. 40 - 50.

(٥) انظر نقال في الربع السابق

Vol. 10, pp. 517 - 531.

(٦) Khalil Semaan, Murder In Baghdad, Leiden, 1972, pp. XIII - XX.

(٧) Louis Tremain, Witnesses to the Event in Ma'at al- Hallaji and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. 1, Jan 1977, pp. 33 - 46.

والشر لأنها في النهاية - وعلمنا يتوقف الزم. يمتزجان، إذ أننا في جريمة قتل - لا نستطيع التمييز بين الخير والشر لسبب بسيط هو أنها - في الإحاطة - الخالدة للحدث في المسرحية. لا يمكن التمييز بينها لأن كليهما يتساوى في تحقيق النظام الأكلي.

أما في «مسألة الحلاج» فقيح الحدث في إطار ديني، إذ الشر يتصل كياناً مستقلاً عن الخير. مع أن الإنسان لا يستطيع أن يميز تماماً بينهما. وهكذا فإن الحلاج يدعو إلى « سيف مصر ». وما أنه لا يوجد سيف يضرب الشر فحسب. فإن محاولة فرض الخير على الشر بالقوة ستفقد فقط إلى شر آخر.

#### • أن بالقوا سيف القلم

##### ما أفضت القلمة

و لنأني أن نلق بعض الشر بعض الشر ونلادى إنفا عجيبة.

ونفظة أشيرة يثيرها تزيين في مقارنته بين المسرحيين هي: إلى أي نوع من المآسي تنتمي كالكلمة المسرحية؟ وهو يقرر - قتلا من أقربين - أن المسألة عند إليوت أو عند غيره ليست صورة كاملة للنظام. لأنها - على الأقل - تصور الشجاعة البشرية والفرار. وهي في أفضل الحالات تؤكد أن نظام العالم هو في النهاية نظام غير. ولكن ما لا يميل موقفاً ما مأساوي حقاً هو هذا النظام. وهذا موضوع هو ما لا يحدث في مسرحية إليوت. إن مسرحية إليوت تشبه المسرحيات الطقسية للحضارة القديمة. لا شيء في تلك المسرحيات يتق في النهاية غير محمد. وفي مسرحية إليوت حتى القرمان القطة يتلون جوامع. ونحن نعلم على التحديد ما يحدث في المسرحية. ولذا. وكل جانب من جوانب الاستشهاد يتم تخيله طبقاً حتى النهاية.

أما عبد الصبور فقد صمى مسرحيته «مسألة». ولكن البطل قد حقق كل ما أراد تحقيقه. فهو يكشف عن رؤيته لحب الله. ويتقبل الاستشهاد علامة للإنسان على قوة هذا الحب. وهو لا يقاوه السلطات بل يستخدما لسوقهم إلى تحقيق هدفه وهدف الله. وما أنه لا يجازيهم لأنهم لا يستطيعون مزجهم. ولأن الخير موجود في هذا العالم وهو غير متغرب عن هذا الخير. فإن موته لا يشكل «مسألة» - كما هو الحال في جريمة قتل أيضا. ولكن هذا لا يميل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طقسية دينية. لأن العصر الحديث في المسرحية يتوارى خلف المناصر الاجتماعية والسياسية. هناك تركيز على الظلم الاجتماعي والحاجة للإصلاح. ولكن الاستجابة لتلك الحاجة تظل موضع شك: هل مستصالح السلطات من أسلوها؟ هل سيفتر المجتمع حاكماً أكثر عدلاً؟ هل سيقيم ما يدعون بتمهتي الحلاج أنهم كانوا عدوهم؟

هذا التفريق بين مجال المسرحيين يجر إلى بعض الأمور البالية. ومن بينها - كما يقرر تزيين - استخدام «الكورس»

فساء كاتتيري اللال يشكل الكورس في مسرحية إليوت. يرمز إلى الإنسان بامة.

وعلا الرمز ضروري لمزج المسرحية. وفضلا عن ذلك فإنهم يقيم بالوظيفة التقليدية للكورس في توضيح المؤلف للجمهور.

وإذا كان الدكتور سمعان يقرر أن الكورس في «مسألة الحلاج» مأخوذ من إليوت فإن الأستاذ تزيين يرى أن عبد الصبور - من جهة - لم يكن في حاجة إلى التمايز إليوت بالذات هنا. ومن جهة أخرى فإنه لا يوجد «كورس» في مسرحية عبد الصبور ومع أن هناك طوائف من الناس كالمجموعة. والقلاح. والراعي. والتاجر. ومجموعة الصوفية. ومجموعة الفقراء إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليهم اسم «كورس». كما أن المسرحية محصورة في مستوى اجتماعي. وهي لهذا لا تطلب وساطة بين الحدث والنظارة. على عكس مسرحية إليوت.

ولذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم لها لا بدور الكورس. المبال القراء. والمتسولون الميمان. وتجار الطبقية الوسطى. والصوفية. لا يزيدون عن كونهم عابراً لقراء ومتسولين وتجار. طبقة وسطى وصوفية. كما أنهم يظلون دائما على هامش الحدث. على عكس نساء كاتتيري اللال يجر تعلقهم مطلوا وكثير الحدوث. وهوريا. سواء بالنسبة للبناء أو المحتوى.

القلمة الأشيرة الناتجة عن الفرق في المستوى بين المسرحيين. هي طريقة معالجة المجابة بين الحسب الروحي والعقل البشري. ويؤزم وتزيين. أن الروحية في مسرحية إليوت يميز عنها خلق في خلال الفصل «الصفحة» والصفحة والخلف والاهتمام بالخلود. هي حين أن الكلمات ليست سوى أدوات العقل البشري التي تفضل الإنسان. أما في «مسألة الحلاج» فهناك إيهام بالأفكار بين الحسب والعقل.

لا تبع الفهم. .. أشعر وأصنع  
لا تبع العلم. .. تعرف  
لا تبع النظر. .. صممه

ومع ذلك. فنظراً لأن الحسب والعقل يميلان في نفس الإطار والديوي. فإن التعبير الإنسان البادئ يمكن أن يستعمل كلمة أي منها (كلمات القاضي الشرير مثلا والراعي وكاتب السلطان مستخدمة لأغراض شريرة وكلمات الحلاج مثلا مستخدمة في الخير) ويوجه ثالث في للمسرحيين متأثر بمتوى الحدث. فيها أي لأن الحدث عند إليوت روحاني كوفي وعند عبد الصبور ديني (هو فكرة التمييز بين الخير والشر - فتد ييكيت مستوى الخير

# صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم في اللغة الفرنسية ، فليس له فيها سوى بعض القصائد المترجمة ، والأخبار القصار ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد لفت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جالده جوميه J. Jomier ، الذي تولى عنها ، وصي بنسبه عقب ظهورها إلى لقاء صاحبها ، ثم نشرها هذه الدراسة في مجلة MIDEO ، التي يصدرها بالفرنسية معهد الدومينيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٦٧ ص ٣٤٩ - ٣٥٤) والتي تتابع بانتظام حركة المؤلفات العربية . ويخطي بتقدير المجلات العلمية الفرنسية .

جالده جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا متواضع كبير . وعندما تفضل بإهداء صورة من دراسته هذه عن مسألة الحلاج ، صرح لي بأنها مجرد ملاحظات قارئ للنص ، ومشاهدة للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لتتابع أفكارها بسهولة فائقة ، لكنها في الواقع مليئة بالظواهر المعقدة ، والتحديات الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تثير من الأسئلة أكثر مما تطرح من الإجابات .....

لذا فإني أرجو أن تكون ترجمتي للدراسة كاملة دعوة إلى إعادة النظر في قرائت شاعرنا الراحل ، ونحية له ، ولأحب أمهاته إلى نفسي

## مسألة الحلاج ... تقدم في القاهرة

في فبراير سنة ١٩٦٧ ، خصصت مجلة «المجلة» التي تصدر في القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رسمية في الأدب والفن ، التي كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحتها قبل ذلك بوقت قصير .

منح صلاح عبد الصبور جائزة المسرح التشجيعية عن مسرحيته «مسألة الحلاج» ، ومن ثم قدمت المجلة إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذي كان ما يزال شاباً ، لكنه قد أصبح معروفاً ، وبعض الناس يصدونه واحداً من كبار الشعراء المعاصرين في مصر ، في الوقت الحاضر .

وفي أكتوبر سنة ١٩٦٧ مثّلت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية في مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . بحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوي ماسينيون ، سوف يكون لهم اللقاء نظرة على هذا الحدث .

تتمثل المسألة - كما يبدو لي النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج المسرحي - مجلساً حقيقياً ، فلم يكن

الفاوس القديم ، وإلى مجموعة من الدراسات للنتيجة : «عالمًا يميل منهم للتاريخ» و «أصوات العصر» و «دعي للفكر الموت» ، كما قام أيضا بمدة أعمال مترجمة . وأيضا فقد شارك في عدة مؤتمرات بالخارج ، أعرضها مؤتمراً في هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية في سنة ١٩٦٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب في يوغوسلافيا من نفس السنة .

وفي نوفمبر سنة ١٩٦٧ ، وبفضل لقاء حياة الأستاذ يحيى حلي ، أتيحت لي فرصة معرفة صلاح عبد الصبور شخصياً ، في مكتبة الرضي بشارع ٢٦ بربو . في ذلك اليوم ، صرح لي بأن مولفه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة . فبعد أن بدأ في خط قريب من المادية الجدلية (دون التزام غنابلي) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يعتقد بأن هذا للذهب ليس هو المفتاح السري الذي يفتح كل الأبواب . إن الجانب الجماعي (المشمول) للإصلاح الاجتماعي ليس هو كل شيء ، لكن ينبغي اقتراض الجانب الشخصي (الفردي) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هي المشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التمثل والفكر .

لدى المؤلف ، لكي يتراد هذا الطريق ، سوى بعض المحاولات النادرة والحدیة في مثل هذا الجنس الأدبي ، مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يخرج . وقد توصل إلى أن يقدم مجرماً شعبياً جديلاً للغاية لا تنقصه المنظمة . ولا يعرف الخسوف ، بل تنفرد الملاحظات الأسرة .

وهذه هي المرة الأولى التي يعالج فيها هذا الشاعر المسرح . وهو مولود في الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفي هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة ليشتغل بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرب أسلحة الأولى ، محاولاً فيها يبدو معالجة كل الأجانب الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا في نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ ينشر ، طلائع أمهاته في مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم في مجلة «الأهالي» ببجروت . لم يكن الشعراء الشبان يعملون طريقتهم في يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول «والنفس في بلاذ» في فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثاني «أقول لكم» في عام ١٩٦١ . كذلك ينشر مقال فبراير ١٩٦٧ في «المجلة» إلى ديوان آخر هو «أحلام

واجعله سرًا ، لا تفضح سره  
(ص ٣٧ - ٤٠)

وهذه هي اللحظة التي يقرر فيها الحلاج مصيره ، فيرفض تلك الأباتية الروحية ، ويأبى يفرقه الحقة الشائكة لكي يبين للشعب طريق الخلاص .

ويصر هذا الشعور فيظهر مرة أخرى في السجن ، عندما يقرر أحد الزلاء ، من زملاء الزنزانة ، على الحلاج أن يئرد ، ويريب ، ويعدله من طفولته ، وعن أمه ، ثم يضيف :

هل ماتت من الجوع ؟ كلا ، فإن هذا بسيط شديد للأمر . إن قناعة الشراء ، وحوالة الرغاط ، هما اللتان يمكنك أن تتلذا بهن هذه الصور ، مع المبالغة الشنيعة ، التي يفتن بها الوجه القاسي للحقيقة ؟

أني ما ماتت جوعا ، أني عاشت جوعا  
ولذا مرصت صبرا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل

ويحبب الحلاج : فليرحمها الله !

فيقاطعه السجين - بل فيأمن من قفاره  
(ص ١١٦ ، ١١٧)

ويستمر المشهد الحلاج يرفض التفت الأسمى (مستندا من ناحية أخرى ، لقول الصن إذا أمكن أن يكون مبهرًا) . والسجين يستمر للهروب لكي يبق ، ثم يتقم .

ومن وجهة نظر راجعية خالصة ، سوف يمكن للنقاد أن يبرزوا بعض الجوانب السعيدة .

وهذه تبين أن المؤلف قادر على أن يترك المشهد براءة مايسر : استخدام القلوب ، دورا لأصحاب الثلاثة الذين يسلكون ، ويتدشون ، ويتشوقن جبرا بين الجمهور وعضية المسرح ، التأكيد على دور الكلمة ، الكلمة التي تقتل ، والكلمة التي تكلم ، والكلمة التي تحصل للمسورية . فن الإنسان للمشاهد في نقطة ، من طريق الاستدعائات ، والأسرار : من الحلاج ؟ وأنته أخرى تلعب إلى حد أن تكون : هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مسألة سريته : بكلامك هيئت حياتي ، هكذا يكرر - في مرارة - الفريق الأول في السجن الذي ارتبط بالحلاج ، وإضا دعوة الفريق الثاني إلى الحرب .

إن للمسرحية بهذا الشكل ، تمثل نقطة مهمة في تاريخ المسرح العربي .. ولاشك في أنها أدخلت على المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاونه الجار ، والملاحة بينها . ويتبع الحلاج حلقة الصوفية ، هل تراه يتخلل عن القيم الدينية ؟ إنه يستمر في الحديث

الوحدة الخامسة : المشكة .

وقد يكون من غير المفيد أن تقول إن الحلاج الحقيقي مختلف عن الحلاج الذي قدمه لنا التاريخ ، ودون أن تلعب إلى القول بأنه مختلف أيضا عن صورة ذلك الصوف التقي الذي أراد عرج الأوربا أن يعرضه بها ، فإن حلاج النص نفسه يثير مشكلات حديثة .

إن الحلاج في النص يبدو مشتبها بأهمية المسولية الروحية التي أقامها الله على بعض عباده ، الذين يقتسمون فيها يسيم شعاعات من نوره ، ويرزونها بدورهم على كل من له قلب ظير (ص ٣٢) . وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لحكمة المزعزين . لقد رفض أن يسكت في الطريق عافيا تصبحة الشيل الذي قال له : إتنا ولسنا من أهل الدنيا (ص ٢٧) لكن الحلاج مختلف .... إن قلبه ينظر حزنا أمام رؤية الزوس ، وهو يسأل في صراحة . ولين الله ؟ (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن «الشراستوري في ملكوت الله» . (ص ٣٧) .

وفي أثناء منح جائزة المسرح ، ثار جدل حول مسألة الحلاج ، لمعرفة ما إذا كانت تعد مصيدة أم مأساة . وحقيقة ما يبدو أن الجانب الشرعي هو الذي يملأ قلب الشيل ... موضوعات الصنك ، والاتحاد ، والوزير عندما يتحدث الحلاج عن الله . لكن هناك بصفة خاصة مشكلة الشر ، وسالة الزوس الإنساني ، والمجاهير . إن المؤلف يلج كثيرا على هذا القتل للمسرح في قلب كل إنسان .

لماذا للمعاة ؟ إنني أعرف بأن أكثر اللحظات جبليا في كانت هي التي تتناول الشر ، والمشورين عه . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولا .. لكن ينبغي للمعادية إلى أبعد من ذلك وما نجد الشيل يتدلع كاللا :

قل : من صنع الموت ؟  
قل : من صنع الطة وقلاده ؟  
قل : من وهم الجليبين والمصروحين ؟  
قل : من مهل الصبيان ؟  
من مد أصابعه في آذان الصم ؟  
من سود وجه السود ؟  
من صر وجه الصفر ؟

ويعد أن يهدد القاري لحظة ؟ تلو التبة .

من ألقاا يند الصوف القوياني  
في هذا للمصير الصالح  
من ... من ... ؟

وعلى الرغم من رفض الحلاج للارتد لهذا الاتهام الشنيع ، فإن الشيل يستمر :  
وعليها أن يغير كل منا حوب علالصه  
لئلا صادفت الغرب سر فيه

وحول سؤال عن الأفكار التي أراد تأكيدها في مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون فيه رأيه الخاص بنفسه . ثم تشبب الحديث بنا في اتجاه آخر ...

نحدث صلاح عبد الصبور عن الحلاج ، وعن دوره الاجتماعي ، والآراء المختلفة ، والمعارضة في الغالب ، التي تركها لنا كثير من القدماء حول شخصيته .

وقد كان دشنا للملاحظة لأني الملاء المرعى قال لي - بأنكم طبعيا ، لكن للملاحظة هي في هذا - أن عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب الحلاج بأكثر من مائة عام ، ينتظرون حوته . فهل كان يمثل أملاً في الخلاص هؤلاء الفقراء ؟

والواقع أن ماسينيون أبرز الدور الاجتماعي الذي أراده الحلاج ، وهذا أيضا مما فتح مجال التأمل بوجه .

وعندما سألت صلاح عبد الصبور عن لقائه بماسينيون ، أجاب بالن . لكنه قرأ دراسته عن الحلاج في ترجمه عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي . من ناحية أخرى ، وباعثاده على معرفته الخاصة باللغة الفرنسية ، ويعرفه بعض أصدقائه الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد نشر في كتاب ماسينيون La Passion d'al-Hallaj وأغنيا لأنه في ترجمته النبالى ، في قرأ أنه لم يتدخل قط في إخراج المسرحية في دار الأوربا .

والسؤال الآن : لماذا تحمل هذه المأساة في ذاتها أهمية خاصة ؟ يبدو أن الجانب الشرعي هو الذي يشد الفارئ في عالم بأسره ، وأحيانا يملوه بالقلق . إن تقسيم اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ بناية الحدث ، مثل كثير من الأمثال للمسرحية المعاصرة ، ولكي تحسن وضع المشكلة : ميدان كبير في بغداد ، حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المسقفة التي تظهر كخيال المثل على السائر الأزرق في ليل حزين ، يمثل بالتتابع كل الذين يعرفون لأصغهم بأنهم مشرورون من قبل الحلاج ، أولا الحفيرون في السوق ، ثم الصوفية ، وأغنيا الشيل . وفي مقدمة المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازي ، شيخ ، فلاخ) .. وهم هنا لكي يطرحوا السؤال التالي : من هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟

الوحدة الثانية : رجع بنا إلى الحظف ، حيث الشيل والحلاج يتعاضدان ، ويتحان حول عبيدتها ، وقلبيها .

الوحدة الثالثة : ميدان بغداد حيث يقضى على الحلاج ، الذي اعتصار الحياة انتشقة ، والصراع في سبيل القنواء .

الوحدة الرابعة : السجن .

ما المسرحية . كما عرضت على المسرح بثي من  
التحويلات . فإني أفصل عدم الحديث عنها  
فالانتهاء إلى إعطاء عدة إصابات إلى النص . وكذلك  
بعض الخلل المسرحية المحددة . لم تكن متوقفة في  
الكتاب الأصل . وبالإضافة إلى أن الحلاج ظل  
صوفيا . فقد كان ثاقبا استحق . في الميدان العام  
ببغداد . حاكمه سلطات المدينة . وفي النص  
المكتوب . اضطربت بواسطة الحلاج عدة  
شخصيات . بعضها بورجوازي . وبعضها سجين .  
فما يتعلق بالمذهب الصوفي . وقد زاد الإخراج من  
إظهار هذا الاضطراب الطبيعي .

أما الديكور المظلم والجميل فقد استدعى بعض  
التفاصيل الأخرى لكي ترسم البيئة المقصودة . وأما  
اللايس . فكل الرغم من كل شيء . فقد كانت ذات  
طابع غربي جدا . صوفية-برندون كثافة (لوبي يليه  
الرهبان على الكتفين والصدر) يسهل خلعهما بتركة  
مسرحية عندما يهجران الطريق الصوفي . ورجال  
بوليس من المصور الوسطى الأوروبية . وأخيرا قاض  
تزام أصف روماني !

لكن ماذا بهم كل هذا . مادام النص صمد جيدا  
جدا ؟ !

مصل الله الذي أماته . موغر عليه أي جناح من  
الكلمة والنسيف .

ماذا يقصد الكاتب من مساعدة المذنبين ؟ هل  
هناك بالية إلى رابطة بين حب الله والجار . نبئت  
يقدم الأول علاجا حقيقيا لأولئك الذين يعانون لا كل  
هذا ما يزال عافضا . وربما كان ذلك عن قصد .  
لكن اتحاد موقف أكثر وضوحا كان سيزيد من قوة  
المسرحية . لأن المشاهد لم يروا جميعا نفس الشيء  
في هذه المسرحية ذاتها .

حدثني صديق شاهد المسرحية في دار الأوبرا عن  
شخص في القعد الجاور له . لم يتحمل النص . وبعد  
أن غنم عدة لحظات بكلمة : كثر .. كثر ..  
بمس . وعاد الصالة في منتصف العرض . ومع  
ذلك . فقد رأى آخرون في المسرحية تشجيلا فخرج  
لتحمل الاجتاعي بالعقيدة الدينية .

ومها يكن من شيء . فإن المسرحية في مجموعها  
ناجحة .

إن الحصول . فوق أرض جمعية ومطروقة . على  
تقدير الجمهور هو علامة على مواهب نادرة الوجود .

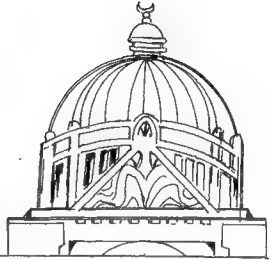
عن الله . وعن البشر . لكن أي شيء ؟ شر حد  
العالم الذي ينبغي أن يشي بدواء هذا العالم نفسه .  
والذي يدونه تصيح حياة الحلاج عقيمة . أم أن  
المؤلف يقصد إلى ما هو أعلى من ذلك ؟ إن اللبس  
يظل قائما حتى النهاية . وعندئذ يمكن أن نساءل  
هل للمسرحية معنى ديني (وإن كان مستترا) . أم أنها  
لا تتعدى المستوى الاجتاعي ؟ الحلاج يتخذ بعض  
المواقف المحددة : فهو يقطع علاقته بالشيل والصوفية  
لأنه يرفض تحريم العمل الاجتاعي . لكن يبدو أنه لا  
يرفض التأمل . وهو يتألم الجمهور بكلام يذكر  
بعض عبارات المسيح :

إلى إلى يا ظمرا .. يا ظمرا .. يا ظمرا ..  
كسيري القلب والأعضاء . قد أنزلت ماثلتي  
إلى إلى (ص ٧٧)

ومن ناحية أخرى . فهناك بعض الأحداث على  
المسرح تذكر بمثابة المسبح : الصلب . هجر  
الأصلاء . صيحة الجمهور دمه في وقتنا . هجر  
المؤلف يقول لنا إن وجهه الشبه هذه مائلة حقا في  
أسطورة الحلاج . وأنه ليس عجزها . وأخيرا . بعد  
رفض برج الصوفية العاجي . فإن بطل عبد الصبور  
يرفض استخدام سيف الانتقام . ويتردد . معتزلا







# الرسائل الجامعية

## مسرحية الشعر الحديث في مصر

عُرض  
نشأ أفس الوجود

عمل أرفس صلاح عبد الصبور للمسرحية أكثر من نية ، إذ هي تعطي بفتح واضح . وإن كان هذا لا يفسد السمات المشتركة . وللإلمام العامة للعالم التي لديه . إن كل تجربة جديدة عمل شكلًا من أشكال الاختلاف عن سابقتها ، وهو اختلاف تلعب الرغبة في الابتكار وطرق عُرْلم فنية جديدة الدور الأساسي في استنساخه وإعطائه صفة الجدة . كما يلعب عدد اللقوالت . ونوجد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسي أيضا في خلق التجاذب . وإعطاء الصفة المميزة لأعماله . فن (الحلاج) إلى (بعد أن جوت الملك) تصح الرقعة لكن لظل الأرض مغطاة بخصبة التربة . تتباين الشخصيات . وشروب المذاب تتنوع . لكننا في النهاية نتوحد ونألف في عذاب واحد أساسي أو مهم . حتى اللغة ، فإنها كلما تطورت ولجذدت لا تتفردنا من لغوس الشاعر ولا نلذذ عنه . بل توسع في دائرته . ولقد صفاهاته . ومن هنا يصبح القول بأن هنالك عالما فنيا ذا ملامح ومحات وقسمات يجتري كل درامات الشاعر صلاح عبد الصبور ويؤطرها . وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والدراسة والتحليل .

التأمل بدلا من الغثال ، وإن كان مصطلح الغنائية هذا لا يؤدي المطلوب منه ، وهو التعبير عن كل معاني التوحد بين الشاعر وهرموه المرح بها شعرا سواء تحدث الشاعر إلى نفسه متاجيا متأملا . أو تحدثت هامسا . وهو ما يرمي إليوت كذلك بالصوت الأول للشاعر . على أن إليوت يرى أن للشاعر صوتين آخرين . أولهما هو صوت الشاعر متحدًا إلى جمهور . والثاني هو الصوت الدرامي . أو الصوت كمثل الموضوعية . والبحث يرى أن رأى شعر عظيم لابد أن يكون دراميا . إذ إن الشاعر هنا يدرك جوهر الحياة اختوى على التفتيش . الخير والشعر معا . أي الطبيعة الدرامية للوجود . ومن ثم يماكبها .

يتناول الباحث بعد ذلك ما يسمي بالدراما الشعرية ، وذلك من خلال عرض تاريخي لقن

هذا الباق . ولكنه يكتفى بمجرد السرد لمجموعة كبيرة من الآراء والأبحاث حول مضمون الشعر ووظائفه . يقول الباحث (ص ٤) « وباختصار فقد تعددت على مر التاريخ الأدبي زوايا النظر إلى القصيدة وعسيلة الحقن الشعرى . وإلى الشاعر ذاته . وتراوحت من قة التحليل والتأليه إلى الحسف الشديد . ومن الرقص يمحرورات أخلاقية إلى التأييد سنيا . كما تقلت بين درجات من الموضوعية والظرة العلمية ابتداء من (عاليو أنولوه) إلى (نت . من . إليوت) . حيث اكتسبت النظرة إلى خلق الشعر وتقده أقصى درجات موضوعيتها ... »

وق نفس الفصل يماول الباحث أن يدرس الشعر بين الغنائية والموضوعية . وهو يتيق تعريف إليوت للشعر الغثال الذي يفضل استخدام مصطلح الشعر

« فرسالة موضع العرض في هذا العدد هي رسالة ماجستير عن « مسرحية الشعر الحديث في مصر » . بدأها وتطورها حتى تصل إلى أبي وأعظم مطاهر التصور الذي صلاح عبد الصبور . صاحب هذه الرسالة هو الباحث « أسامة إبراهيم أبو طالب » . وقد قدمها إلى أكاديمية الفنون . وأشرف عليها الأستاذ الدكتور « محمد محمد القصاص » .

تقع الرسالة في بابين كثيرين . أولها أسماء الباحث « الدراما الشعرية العربية - البدايات والتطور » . وهو يتجوى بدوره على مصول ثلاثة . أولها « الدراما الشعرية » فصاهاها وأهم ظواهرها . وهو يستل هذا الفصل بمهيد يتناول فيه تعريف مصطلح شعر . وتطور هذا المصطلح . وتطور وظائفه عبر التاريخ . والملاحظ أن الباحث لا يتيق رأيا يمينه في



العصرية بالجو الأسطوري وما يعبره من شاعر وقطوس . وقد توافرت هذه المسرحية ككل مكونات العرض المسرحي الشامل مقابلة ، كي تخلق عملا أقرب ما يكون إلى الروح للمحلي .

وقد أطلق الباحث بالمراسلة بعد ذلك دراسة للتجارب المتفرقة في مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر ، تناول فيها التحليل للتصنيف لمجموعة من الأعمال ، باحثا بمسرحية الحرية والشمس ، ومسكيات من وادي المنى ، لهرمان السيد ، ثم حزمة العرب ، وعبد إبراهيم أبو سنن ، فالمنشقة لشوقي حبيب ، وأخيرا محاكمة رجل مجهول للتذكير عز الدين إسماعيل .

وهو يرى في هذه مجموعة من التجارب المتفرقة واللاحقة للتراثي وهذه العصور ، شدة التأثير بتجربة عبد الصبور المسرحية بصفة خاصة . وإن لم ترق - كما يرى - إلى مثالت أو مجازاته دراميا . فهي لا تلحج إلى عوالم درامية خاصة بأشخاص ، على الرغم من إعادات متفرقة بيوم اجتماعية وليست كويتية . ولذا فقد بدت وكأنها نشأت من فراغ ، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث . فاقطعت صمته الدراما ... !!

\*\*\*

وبعد فاليبحث على الرغم من تمتع بمجموعة الناقده المتأصلة فيه ، ول عمق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة - لم يسلم من الزحف في خطابه سببي محوري . نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التي يمكن أن يندرجها القارئ المتخصص . فاليبحث منذ البداية أهل وضع تعريف محدد لمفهوم الحداثة كما يتصوره وكما تبناه في الرسالة . وبسبب ذلك رأيناه يطغى بين الشعر الحديث والشعر الحر بين التجارب التقليدية في الشعر والتجارب التي خرجت على الشعر العمودي . ثم هو - من ناحية أخرى - لم يمتد من البداية أيضا لى تتعرف الحداثة لديه على الشكل لم المفهوم أم على كونه ، وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف في مقدمة رسالته لمص المصيرية الجديدة في الشعر المسرحي . لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها . ونتيجة لضعف مفهوم الحداثة هذا في ذهنه (وهو ما وضع بعد ذلك في أن المقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد) ، رجع بذاكرته إلى مرحلة البدايات المسرحية في مصر والعالم العربي . بحثا عن إلهاميات الشعر الحديث . ولذا فقد استندت هذه الرحلة التاريخية في البحث عن أصول المسرح الشعري بعامه طاقة كبيرة من أنه تكن الرسالة في جانب لمحله إليها . وقد ترتب على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (باكتير) لم يوليه حقه من الدراسة و يرمي توليف مصادر البحث . وأخذنا رسالة ماجستير كاملة عن مسرح باكتير .

ويرى الباحث أن الشاعر وقع حين صاغ موضوع هذه المسرحية شعرا ، حيث خلق اللغة الشعرية محالا يتفق مستوى آخر من الإبداع عن طريق إحداث تراكيب مطردة من الم والم والإيقاع والصور الشعرية المتخلية . وقد تناسبت لغة الشاعر مع اللغة التي ينشئ أن يتحدث بها كل شخصية في العمل . لاسيا المحلل . وقد ساعد الشاعر فهمه وتلقوه لقاموسه المتصورة ومصطلحهم ورموزهم . ومن ثم قد أفلح في نقل حالات الوجد والمكابدة لدى الحلاج .

وتنسى مسرحية (عصفار لول) إلى الكوميديا السوداء . ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مأساة الحلاج) في كون ظلال القهر جامعة هنا وهناك ، ولكن لهر سياسي يتساحل في طام (فاتناتزي) ، بحيث يمل متكررا أو متجددا في عالم لا يفرق بينهم سوى الأسماء : الاسكتلر ، الهيال ، ليمور لك ، هطر ، جونسون ، مومولين إلخ ... أما عن اللذان وعن الضحية فكلاما شريك في نفس الجريئة ، يمسك بطرف متبا . وقد أباغ الشاعر لنفسه رخصا عرضية غلظت في التزامه فعلية بسيطة تعدد إلى تولي الحركة والسكون ولكنا يرمي بإحاطتها كانت شديدة الإيقاع . وقد نجحت في خلق مجال لغوي سريود دون صراخ ، ولذلك نجحت اللغة في هذه العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص العرضية .

وفي مسرحية الأميرة نتطرح تكرار مقولة القهر في لاس أتمر ، ليا بشية دراما من نوع خاص ، فهي أشبه بمجموعة من الطقوس في سحرها وهرابيتها وأدواتها الفنية . والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا . وهي مسرحية سياسية تتغلغل من ذلك القهر الروحي في قضية أساسية . ويرى الباحث أن الشاعر في هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوي ، مثلا تأثر بها في مسرحية (بعد أن يموت الملك) .

أما مسرحية (للي والمهرون) فالشاعر ليا يس أهدأت مصر ونفض آلامها صا صريحا ، دونها صجاء إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ . والقهر هنا مزدوج كذلك : فهو قهر على للشوئين الأجانب والشخصي ، سياسيا وعاطفيا وهو المحصلة الحقيقية لاختراع تلخاض فاسد يعيشه أبطال المسرحية .

وعلى المستوى التقني تثير هذه المسرحية قضية مهمة هي قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر ، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه . وبين اللغة الشعرية المستعملة في الحوار ، وهي ازدواجية لا نجدها في حالة الموضوع التاريخي أو الخيالي للعالم شعرا .

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى العالم المسرحي في مسرحية (بعد أن يموت الملك) ، عاكفا فانتازيا جميلة تخرج ليا الدلالات والرموز

عالم صلاح عبد الصبور المسرحي عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به ، لم نألفها أنه بعد تطورا حقيقيا للدراما في تصافته الغنائية ، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحي في قصائده : طفل ، وشقي زهران . مثلا ، أو الطموح الدرامي الكبير سيما وراء الحكاية الشعرية ذات الحبكة القصصية ثم التطلع القديم إلى الحرية الجماعية والتشغف به ، ذلك الذي تبلور ليا بعد في كورس العامة والمتصورة ، وفي الراوي ، وفي الترتيبة العظيمة للنساء مجتمعات . والسمة الثانية لعالم الشاعر هي انتقال المزاج النفسي مع تطويره موضوعا من الشعر الداني إلى الدراما الشعرية ، هذا المزاج الحافل بمشاعر الحزن والافتراق والوحدة وضياع الصوت المنفرد ، والجموع - كمثل - إلى التوحد بالذات . أما السمة الأخيرة لهذا العالم فهي بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطر على التجربة المسرحية ، بحيث إن جميع الأعمال تمتد تتربعا على ذلك الموضوع ، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية . أما إذا أخذنا مغزى ميتافيزيقيا ، فإن المصطلح الدال على يصبح البشر ، من حيث كونه طرفا في معادلة الصراع الحياتية ، وسعدا مواجها لحدها الآخر وهو الخير ، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض تراجعا بين الحدين أو انحصارا لأحدهما .

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك في تحليل أعمال عبد الصبور المسرحية ، بادئا بمسألة الحلاج ، بوصفها أول عمل مسرحي شرعى للشاعر .

والحلاج عند عبد الصبور كان مجاهدا اختار عذابه ، وعرف بوعي تام أرض جهاده ، ووعي غلظه ، قبل أن يقدم عليه . وهو رجل يرى الكون مجرولا على الخير ، كما يرى روح الإنسان بفضا من روح الله ولبسا من ذاته . ومن ثم فالشعر في المقابل ، أرض ، يراه فهرا من صنع الإنسان وفضل به ، ومن ثم فإن خلق المجاهد ينشأ على حاربه ويضاهيه إلى عمه ، من حيث هو تشويه لكون الله المجرول على الخير . وهذا يكن اختلاف الحقيق بين شخصية الشبل المتصور وبين الحلاج ، إذ أن الأول يرى إنسانا الدنيا سببا ووسيل بشر مقصود وبمتمد . ولذلك فإن رؤية الحلاج تدفعه إلى العمل بوصفه مندوب العدالة الإلهية على الأرض . أما رؤية الشبل لتلج إلى الصمت ، والمجرة من الدنيا ، واعتزال الناس .

والثي الثلاث في معالجة عبد الصبور لهذه الشخصية وظروفها - كما يرى الباحث - هو محاولة (التصغير) الناجمة التي قام بها . واكتشاف لطاوعة الفترة والرجل والناس لتقبل التحصيلات المعاصرة واحتوائها . وفي نفس الوقت تقبل النقل المعاصر لكل ذلك بما يقطع بأن التاريخ يتكرر ، والزمن يعاد . والقهر - بشقي ترويحاته - قائم ما وجد الإنسان .

الأخريين بنجدة أنها لا ترق لمناقشة الشاعر الكبير في إجحاف بأصحاب هذه التجارب ، فن البديهي أن الشاعر المبدع ربما لا يضيع في ذهنه فكرة المناقشة هذه كمنه أصيل في عملية الإبداع . بالإضافة إلى أن مبدأ التنسية ليس هو المقياس الحقيقي للمحكم على التجارب الإنسانية . وكان الأجدر بالباحث أن يدخل هذه المسرحيات في صلب رسالته بدلا من تليط ضوء ضئيل في آخر الرسالة عليها .

تسمي في تجربة الشعر الحر مسرحيا ؟ وقد شغلت تجربة الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور بظلمتها وشموخها الباحث . فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها بأنها تنفر إلى صفته الدراما . وأنها أعمال لا ترق إلى المناقشة . مع تأثرها الشديد به . وذلك بعد دراسة أقل ما توصف به أنها سريعة . على الرغم من وجود صعوبة من الرسائل الجامعية التي تناولت هذه الأعمال بالتحليل العميق . وأحيار فإن المصادرة على تجارب

وسبح وصل الباحث إلى الباب الثاني إذا به يقطع بأن الشرفاوي وعيد الصبور ليسا تطوروا ليا كثير ، إذ أن تجربة با كثير فريدة ، وأن الشاعرين الكبيرين وما أضافاه من إسهامات إلى المسرح الشعري في مصر إنما كانا متأثرين بحركة تغير شاملة في الفن والأدب المعرف ، بل في النهضة الحضارية بعمامة . فلا الحاجة إذن لدراسة با كثير؟ وما الحاجة . من هاهنا أول . إلى دراسة المرحلة السابقة على با كثير ، مادامت

## مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر

عصره

أحمد العشري

والرسالة التالية التي تعرضها في هذا العدد ، هي رسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث أحمد العشري إلى أكاديمية الفنون ، وموضوعها «مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر ، في الفترة من ١٩٥٨م في بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين» . وتتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول .

وقد اختار الباحث عصمة من كتاب المسرح هم :

«رهاد رشدي» و«ألفرد فرج» و«ميخائيل زومان» و«عيد الرحمن الشرفاوي» و«صلاح عبد الصبور» ، تناول بعض أعمالهم بالتحليل والبحث في الجذور الأوربية فيها .

مضمونها بالإحساس التراجيدي ، إحساس الإنسان بالهوانة والألم .

وقد تناول الباحث من بين ما تناول في هذا الفصل أيضا المسرح المصري المعاصر ، فدرس التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، وما أسهمت به في تحديد المضمون العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة الذين اختارهم ، فدرس نماذج من أعمالهم . ورأى أن تلك التغيرات هي التي أدت - خصوصا في فترة الستينات - بتبليغها السياسية - إلى ازدهار لون جديد على المسرح المعاصر وهو المسرح السياسي ، حيث لجأ الكتاب إلى الرمز أحيانا ، وإلى الإيماء الزماني واللون إلى التاريخ والتراث أحيانا أخرى ، بسبب الظروف السياسية السائدة . ولكن الباحث أشار إلى أن المسرح السياسي أيضا - كشكل في مسرحي - لم يكن شكلا مصري أصيلا ، فقد اعتمد في هذا على المسرح الأوربي .

أما في الفصل الثاني فقد تناول الباحث نماذج من المسرح المصري المعاصر ، وعلى وجه التحديد من المسرح النثري ، فركز على بعض أعمال «رهاد رشدي» و«ألفرد فرج» و«ميخائيل زومان» . ورأى أن البطل للأسوي حده «رهاد رشدي» إنسان عادي ، ليس ملكا أو نبيًا أو نصف إله ، بل هو بطل حديث يخفق الكلمة ، وضع ذلك فهو بطل أرستقي فيا يتعلق بالحطأ للأسوي ويستقرئ البطل عن هذا الحطأ وبعيه

إسلاميا ، هو بطل تراجيدي بالمعنى الكامل من حيث المفهوم الأرستقي للبطل ، سواء في تقطعة ضعفه الأساسية ، أو في خطته للأسوي وسقوطه الحتمي نتيجة هذا الحطأ ، وأن هذا القول نفسه ينطبق أيضا على «مأساة الخياط» و«صلاح عبد الصبور» .

وفي الفصل الأول استعرض الباحث مفهوم البطل للأسوي والتغيرات التي طرأت على هذا المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر ، ونظرة فيه للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبي ، إلى أن وصل إلى العصر الحاضر ، مع التركيز على التغيرات التي طرأت على هذا المفهوم الأرستقي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ومن هنا انتقل الباحث إلى دراسة البطل الحديث في المسرح المعاصر ، فخلص إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة في التراجيديا والبطل التراجيدي ، باعتبار أن البطل إفرارز واقعه ، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة

والظروف الحضارية ، إذ المأساة في المصالح الحديثة لم يعد لها ذلك المعنى النبوي العميق ، ومن ثم فقد حل الإنسان المادي محل البطل الأسطوري بسبب ظهور الطبيعة والواقعية وعلم الاجتماع . وحلم التنشيط والمتغيرات الحديثة ، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات الدينية . وكل هذه العوامل هي التي أدت إلى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامي الحديث بالمفهوم الذي يخضع من مفهوم أرسطو ، في نفس الوقت الذي تحفظ فيه التراجيديا الحديثة في

وفي مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فترة تفرز بطلها الخاص بها ، بفعل العوامل الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والفكرية السائدة ، كما ذكر آنفا . من خلال تحليله للأعمال المسرحية موضوع الدراسة افترض أن البطل في المسرح المصري - برغم تأثره بواقعه - لم يمكن للأشرف يتلا مصرها خالصا ، وذلك بفعل مؤثرات أجنبية ظلت واضحة قوية ، أرجعها إلى حشرات من كتاب المسرح في أوروبا وأمريكا وروسيا ، منهم «مولير» و«دانتس» و«كوريو» و«شو» و«نيكول» و«أرثر هوبز» و«أوليفر» و«إيسن» و«الويت» و«تشي» و«ليمان» و«فروم» ، كما أشار إلى تفاوت التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر ، حسب الثقافة والبيئة والاتجاهات الفكرية . والسياسية لدى كل منهم . وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير الطلي في كتاب المسرح المصري قد امتد بوضوح إلى ما يسمى بالدراما الإنسانية ، بخلة في «الحسين ثاروا» و«الحسين شهيد» ، لعبد الرحمن الشرفاوي . . و«مأساة الخياط» ، «صلاح عبد الصبور» ، على الرغم من الاختلاف الواضح في المقام الدني بين الظلمتين المسيحية والإسلامية ، وعصفا فيا يتعلق بمفهوم القدر والقدرية والثواب والعقاب ، وهي مقام تمد عبورية في نظرية أرسطو للدراما . ولكن الباحث يرى أن الاختلاف في هذه المقام لا يمنع من مناقشة الأعمال الثلاثة التي اختارها بما يسمى بالدراما الإسلامية ، على أساس المقام الأوربية للتراجيديا ، كما رأى أيضا أن البطل عند الشرفاوي ، وإن يكن

حيث نقطة الضعف في شخصية البطليان ، وهي إساءة اختيار السلاح الذي تسليح به كل من البطليان في صراعه ، ففي حين تسليح الحسين بسلاح الشرف الذي لا يبدد فاعلية - كما كان من قبل في عصر النبي ﷺ - والحلفاء الراشدين - تسليح الحلاج بالكلمة في عالم لا يتورع الساسة فيه عن استخدام أي سلاح مها بلفت خاصة في سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ؛ ومن ثم فقد انصرفت السلطة على كل منبها في صراع الحلاج - المنسقة في أن لحظة سقوطه هي في نفس الوقت لحظة سقوطه ونحرره من قيود الجسد - لا تغير من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفرق بين متروطين : المستوى الصوري والمستوى السياسي . وقد كان مستوى الصراع الذي واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .

وفي ختام الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصري وإجرائاته الكبيرة على طريق نبضة مسرحية شاملة ؛ فلا يهيب المسرح المصري اعتاده حتى الآن - على الأقل - على أصول أوروبية ؛ لأن المسرح المصري في نبضه الحديث لم يصبه حل البدائيات الأولى لهذا الفن ، سواء في عصر الفروانية أو عصر الملكية والعتانية ، ولكنه أجدد على أصول أوروبية ؛ بل أنهم استفادوا من التراث الأوروبي الذي سبقنا ؛ وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهبهم الفنية الأصلية . كما أننا - كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمي في أوروبا وأمريكا - لسنا أول المقلدين ؛ ولن نكون آخرهم ؛ بل المهم أن نتعلم وألا نتوقف في سبيلنا نحو إقامة مسرح حرنا خالص .

وأما الفصل الثالث فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعري ، ورأى أنه على الرغم من أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين المسرح البزى . فإنه - فيما يتعلق بالمساحيات التي تناولتها الدراسة على الأقل - يرتبط بترتبات ديني صرفة . وأن استقلاله التي أكثر من حل - لأنه على الرغم من الدراسات الكبيرة التي كتبت عن المسرح الإسلامي . والتي تعرض الباحث لعديد كبير منها . وعلى الرغم من الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدسية سملا - عند اليونان عنه عند المسلمين . وتغير مفهوم الصراع تبعاً لذلك في التقاليد . فإن أعمال عبد الرحمن الشقراوى بمثلة في «الحسين ثاقرا» و«الحسين شهيداً» وأعمال صلاح عبد الصبور بمثلة في «عصاة الحلاج» . لا تؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربي ؛ إذ إننا في مواجهة «تخصيرات القدسية لهذه الأعمال ، باعتبارها نواة حقيقة لمسرح إسلامي - وهي حقيقة تجدد في هذه الأعمال . بالقطع ، ما يمكن من الدلائل والبراهين لتأكيدنا - نستطيع دون حرج ، ودون أن نقص من قدر هذه الأعمال فنياً ودينيًا ، أن نضربها باعتبارها نماذج ناجحة لتشكل الفني كما عرفه كتاب الغرب للمسرح الأوربي» . وقد وازن الباحث بين شخصية الحسين في مسرحية عبد الرحمن الشقراوى وشخصية بيكيت عند كل من أوري وإليوت .

أما «عصاة الحلاج» فقد رأى الباحث أنه على الرغم من أن قصة حياته وسقوطه - كما صورها صلاح عبد الصبور - تدخلت عبر أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القدسي الذي يصعد عن مدارج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور قد نجح في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي ، يقرب كثيرا من البطل المأساوي الغربي . ثم قارن بين الحلاج عند صلاح عبد الصبور والحسين عند عبد الرحمن الشقراوى من

به وحسب سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا .

وعندما انتقل الباحث إلى ميخائيل رومان وجد أن الجدلور الأوربية تؤكد وجودها عنده ، وإن اختلفت هذه الجدلور عن الجدلور التي تغذي مسرح رشاد رشدي ؛ إذ الصورة عند رومان يدخل فيها عاملان : أولهما تأثير بالمسرح الأوربي والغربي دون عودة إلى الماضي البعيد ، إلى أوسطو أو شكسبير أو راسين وأمثالهم ، والعامل الثاني هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بوعي سياسي جعله ينسج مسرحياته بنهايات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربي ؛ حيث إن هذه النهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماتها أو مسطانياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا في ضوء الوعي السياسي الذي يميز أكثر أعمال ميخائيل رومان .

وقد رأى الباحث في دراسته للأفرد فرج أنه قد عاد إلى المسرح الإغريقي والمسرح الكلاسيكي بصفة عامة . وذلك من خلال تناوله مسرحية الزير سالم . حيث إن البطل مأساوي ينسج من صلب التراث العربي ويتحرك من خلال قصة تناوله التراث الشعري والشعبي . ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدي للبطل المأساوي ، الذي لا يبدد عند أرسطو إنسانا عاديا . بل هو أكبر من الحياة على حد قوله فالزير سالم من أسرة حاكمة ، وهو يعاني من نقطة ضعف أساسية هي الفرور بمناه الإغريقي . وهذا الفرور يدفعه إلى محاولة المستحيل ، ففي انتقامه لقتل أخيه كليب ، يشن حربا تؤدي إلى مقتل الآلاف دون أن يترتب ثأره ودون جدوى . تماما كما فعل أنبا مجنون . ويوصل الأمر بالزير إلى أن يفقد برامته الأولى ، ويترك فراغ انتقامه من المني . ولكن هذه النتيجة - كما يحدث في المسرح الكلاسيكي بصفة عامة - تأتي متأخرة ، بعد أن يكون البطل المأساوي قد ارتكب الخطأ الذي لا يمكن الرجوع عنه ؛ فيصبح من المهم عليه أن يدفع عنه .

يا مصر العظيمة

تحية لسركك المتجدد العظيم

تحية لرجالك العظماء

تحية لمستقبلك البازغ رغم الغياهب .

الذي أحاول في هذا الكتاب أن أستثيره وأستعجل إشراقته ، بأن أعرض صورة من ماضيك الخافئ .

قصة الضمير

المصري

الحديث

# هذه المجلة ونقادها

## ماهر شفيق فريد

الأديب من قديم قيلة شكية بكلفة . تولع ببلاحةا والصمصومة واللبد . وتضرب فيها أدواء الترجسية والسادية والمزوكية (وقد تتجاوز في الصبر الواحد) . وكثيرا ما تكون الغلبة على قوى النفس على حجة الحق .

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القيلة . فيه من فضائلهم شيء ، ومن ذرائعهم أشياء . إنه في العدد الرابع من مجلة « فصول » يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويوجه إليها عددا من الاتهامات . وبين في النهاية أنه غاضب من أمرين . (الأول) أن المجلة في قوائمها البيبلوجرافية أغفلت ذكر كتابين له . (الثاني) أن أحدا - فيما يلوح - لم يدعه إلى الكتابة فيها . وأنه يرى بنفسه - نعم الكبرياء ! - عن الدخول في الجماعات والشلل التي تحيط بها !

هو على حق في شكواه الأولى . ولكنه ليس على حق في الثانية .

وقرأنا المجلة البيبلوجرافية غير مرضية . يتاورها الإطراء من جانب والتعريض من جانب آخر . هي أحيانا ما تذكر أفعالنا لا نفع - بالمعنى التاريخي الدقيق - في نطاق الحقيقة التي نتملأ بها نغطينا . ثم هي - في أحيان أخرى - تغفل ذكر أعمال تنتمي - معها يكر رأينا فيها - إلى هذه الحقيقة . من الناحية التصنيبية على الأقل . من هذا القبيل كتاب الأستاذ عطية : « أدب أكتوبر » و « أضواء جديدة على الثقافة العربية » .

لكنه يخطئ حين يتحدث عن الشكليات في مجلة تنشق طريفا في الصخر ، ويقضي العاملون فيها - وهي كلمة حق ينبغي أن نقال - ليالي طولا في الإعداد والإخراج والتنفيذ ، ثم لا يأنهم من ثواب غير تملأ أصوات المصحن بالشكوى من « نقد السيمبولوجيا والمرمينوطيقا » ، والتقلدات غير المسؤولة على قارعة اللقاء والمجلدات والتدوات ، والدخوة إلى تدبير سياسة المجلة من أساسها .

ولنلق نظرة على ما يسره الأستاذ عطية في المجلة لرى ما إذا كان هناك حق في شكواه ، فسنهه أنها « لم تجلبت الواقع الأدبي بكل ما يحور به من نقد وإبداع » . وننظر المره حوله - متأثرا بهذا التناول - إلى هذا الحصاد الوفير من النقد والإبداع الذي تحور به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا التقليل لما يستحق اسم الإبداع ، والأكل مما يستحق اسم النقد . إنما هي صحران ثقافية تناسي على امتداد النظر ، ولا ينبت فيها إلا بقصة أحوال في الخلاء ، وتكاد - لولا أنه لا يقطع من رسمه الله إلا القوم الكافرون - أن تربي بالمره في مهابى اليأس والإحباط .

بكنا نسلم - جدلا - بأن هذا الذي يظهر الآن في أسواقنا الثقافية إبداع وفرد . ونسأل : هل أفضله مجلة ؟ إنها منذ عددها الأول تخصص قسما للواقع الأدبي ناقشت فيه أفعالا لأهل دقل . وجيرا إبراهيم جيرا . وعادة السيان . وجيب محفوظ . وحسن حنى ، وأدونيس . وزكي عييب محمود . وسعد الدين وهبة . ومحمد كمال محمد . وطارق خورشيد . ونبيلة إبراهيم . وعائلة سعيد . وعلى عسرى زايد . والطبيب صالح . وموريس أنى ناصر . وعبد الفتاح زكي . وإدوار الخراط . وعلى شلى . إلخ ...

ألا يشكل هؤلاء جميعا - على اختلاف مذاهبهم - جزءا من الواقع الأدبي ؟ ألا يمثلون رغبة واسعة بما يكرى لأن ينق على المجلة نسبة التحيز لاجتماع بعينه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبي في العدد الأخير من المجلة - حيث إنه لا يمكن أن يكون الناقد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته - وفيه دراسات عن صلاح عبد الصبور . وأحمد راسى . ولؤي الفيتيل . وسعدى يوسف . وأحمد دحبور . والياني . وممدوح عدوان . وعبد العزيز المقالح . ومحمد أنى سنة . وسلمى الخضراء الجيوسي . وأحمد مستجير .

ونخرج الأستاذ عطية عن حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب : « ليد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضخمه لا تفوق شيئا » . أفعلا لا تقول شيئا هذه الدراسات المطولة التي سمع كاتبوها - أو أغلبهم - عرقا ودعما ودعا ؟ إنها أن يكون هؤلاء الكتاب - وجلبهم من أمانة الحامنة الذين أفرا عنهم في التفكير والقراءة والكتابة - لا يعرفون ما يخرج من رموههم . أو أن يكون الناقد لا يعرف ما يستغل رأسه . والاتحاد الثاني - كصيا على الأقل - هو الأرجح . ويعود الناقد يشكر من « هو المجلة من النقد التطبيقى نظريا » . كأما الدراسات التي أوردناها - وغيرها دراسات عن شرق . والشامي . إلخ ... - ليست نقدا تطبيقيا . وكأما إرساء الأسس النظرية لكل فخذ مقبل ليس ضرورة أساسية . يحصها تطور العلوم الإنسانية في عصرنا . ويزيدها ضرورة - في حالتنا - أن الأفعال التي تتناول نظرية النقد في أدبنا العربى أقل كثيرا من النماذج التطبيقية .

ويعد الأستاذ عطية إلى تلك الرطانة الأيديولوجية التي عرقها ومطناها حين يكتب - مدينا نفسه قبل المجلة . « ونتج كل هذا عن صدور المجلة من منطق يبع نفسه فوق النقد والنقاد . ويخفى تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية . وعزل النقد الأدبي عن جمهوره . ونفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والجمهور . وإنكار دور النقد في التوصل بين الأديب والقارئ . متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالجمهور والإنسان والعلوم الإنسانية » . أطلع إن صدق . لكنه ليس بصادق . ولتخصص دعاواه واحدة واحدة :

عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية : المصطلح أمر لا يخفى عه في الإنسانية كما في علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء . لأنه عون على الدقة والتحديد ، لا بل هو السبيل الوحيد لقول الشيء بالطريقة الصحيحة . التجريد . أيضا جزء أساسي من أى فكر فلسفى ونقدى . شريطة ألا يفقد اتصاله بالأثر الحيى المتفرد . وقد رأينا المجلة - في دراساتها - تزواج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية . شكلية : كلمة حق أريد بها باطل . فإنا نرى المجلة بالشكل كمنه المعين الذى أرسته نظريات النقد الحديث . لا بمعنى الطلاء السطحي البراق المتشعل عن مضموه .

• **في الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع** - يقول هذا حقا من أضيق على قسم «الاتحاد الاجتماعي» من العدد الذي، حيث نجد أحيانا نصري حافظ - رجبى بوربالي - وجابر عصفور - ولوسيان جولدمان ؟ من حق الأستاذ عصية أن يختلف مع منظور الاجتماعي الذي تصفق منه هذه الأبحاث - وبمعناها - ولكن ليس من حقك أن يتجاهله وهي ماثلة للعيان - تغطي حوالى عشرين صفحة

• **إنكار دور النقد في التوصل إلى الأدب والفن** - ماذا تكون أبحاث الحقبة دون عن درسة علم الرموز (سيميولوج) وعلم تفسير (هرمينيوطيك) ؟ إن لم تكن محاولات معمقة لاستكشاف عصية التوصل - وأبعاد العلاقة بين القارئ والنص ؟

• **أحدنا يشكو الأستاذ عطية من أن الحقبة استغرقت في لغة المعاجم والقليل من المراجع والمصادر الأجنبية** - دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات - هذا إن شاء الله للقول على عرايته - لا يزيده دليل - وبأنى ظلا من الثلث على جدية الناقد - «دون استيعاب» : هذا يعني أن تناول كتاب الحقبة لأبحاث الحقبة النقد العربي - «دون متسرا فطريا» - بعزوه «فشل» - دون ترجمة جيدة للمصطلحات - لا يقدم «ناقد مثلا واحدا لهذه الترجمة» التي لا يرضى عنها - ولا يفرض أى بدائل لها - كلامه إذن لمجرد شكل - بلغنى النسيج هاتين الكلمتين - ولا يستحق عداء أزد عليه

وأدع كلمة الأستاذ عطية إلى كلمة الأستاذ فؤاد دواودة - وهي - في مجملها - أكثر توازنا - وأقرب إلى الإنصاف - وأدلى إلى حس الإدراك - ولكنها تقدم لمرء لا ترى مفر من الاعتراض عليه - إنه يريد الحقبة أن «تصغر شهرة» - وفي حجم أصغر - وبسر أقل - - عطية الثالث كذا تضاء - والثاني قابل للنقاش - ولكن الأول مدعاة للاعتراض - أى ما - ومشاكل الحياة اليومية تستغرقنا جميعا - يستطع - في شهر واحد - أن يكرس مقالته من الأمانة والتدبر والتجويد ما يتعلمه لائد بالظهور على صفحات «صوت» ؟ ليكن في تجارب النسخين - «صورة» - «فجوة» - «فاكرايون» (المبار) التي كان يجردها - من «إليوت ما بين ١٩١٢ و ١٩٣٩» كانت تصغر فضلية - ثم عدل - «عمر فترة قصيرة إلى الصدور شهريه» - ولكنه ما نث ان عاد إلى الشكل العسل - لأنه وجد أن الكاتب بحاجة إلى وقت كاف للتفكير والرجعة والتحكك قبل أن يخرج بمقالته على الناس - ولو كان هذا المقال مراجعة وجيزة في باب عرض الكتب الحديثة

ليس معنى ما سبق أن أجد الحقبة فوق النقد - أو أن كل ما نقوله حق لا يأتيه باطل من أمام ولا من خلف - فإن في عليها بضع ملاحظات في جدد - «أول» - مثلا - يكتب الدكتور صلاح فضل عن «إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل» - واستخدام كلمة «إنتاج» ترجمة لكلمة Production وإن كان هو الاستخدام - شائع بين كتاب مجلة جميعا - غير مرسى - وربما كان الأفضل أن تترجم إلى «صور الدلالة» - أو «تحصيل الدلالة» - على نحو ما اقترح الدكتور شكري عياد يوما في مدونة كنت من حضورها

وفي العدد الثاني ترجمة مقال ج. ج. بوربالي عن «انجاعة الأدب» - وأخرى لمقال لوسيان جولدمان عن «علم اجتماع الأدب» - لا تذكران اسم المترجم - فلا بد من قول - أحسنت أو ألمات

والدكتور محمود عياد في مقالته «الأسلوبية الحديثة» - يترجم مصطلح Register إلى «السجل السياقي» - وعدى أن «العرف» أدنى إلى الوفاء بما تعبه كلمة

والدكتور شكري عياد في مقالته «مؤلف من البنية» - يترجم عنوان كتاب إيمون العرف Seven Types of Ambiguity إلى «سبعة أنواع من تعدد المعنى» - والأفضل «سبعة أنواع من الإيهام» - حيث إن «تعدد المعنى» أول بأن يدخر لكلمات من قبل Plurality أو Multiplicity of Meanings وما أشبه - والدكتور لويس عوض في مدونة العدد الرابع «أبحاث الحقبة الأدبية» يقول إن رشاد رشدي «كان يدعو علنا للتأريه» - وليس هذا حقا - فقد كان مدور - لا رشاد رشدي - هو الأثر - في مرحلة الأولى - إلى النقد الانطباعي الفرنسي - في حين كان رشاد رشدي - حوارى إليوت - داعية إلى الموضوعية - وسامى عسبة في مقالته عن رواية «رامة والفتن» يكتب : «لا يمكن القول بأنها لأزمن» - وصوابا : لأزمنة

والدكتورة هدى وصي تترجم عنوان مسرحية راسين Bagezette (تحتها الحقبة خطأ Bagezette) إلى «مجازة» - وإعاجيزها العربية - يابزيه - على نحو ما ترجمها باسم هرم (مسرحيات راسين - جامعة الدول العربية - المجلد الثالث - دار المعارف)

وفي العدد الثالث يترجم الدكتور جابر عصفور «وقاد عجيب محفوظ» عنوان كتاب كرسنوف كروبول Studies in a Dying Culture إلى «دراسات في ثقافة ميتة» - والأدق ثقافة مختصر - وسيى C. G. Jung - س. ج. يونج - والصواب ك. ج. يونج - حيث إن اسمه الكامل هو كارل جوستاف يونج

والدكتور وميسر عوض في مقالته عن «أورويل» - يرسم اسم الروايل البريطاني Evelyn Waugh على أنه «إيفلين فو» - فم هذا النطق الجرمانى الذى ينطق حرف «و» على «v» - والرجل يدعى - ببساطة - «إيفلين فو» -

ويكتب رمسيس عوض : «كما يصف إطاره كارليل على غنى القوة» والصواب حذف «على» إذ لا موضع لها هنا

ويرسم اسم الشاعر الفرنسى Villon على أنه «فيلون» - وصواب نطقه «فيلون»

وعمه خطأ مصعبي في صبي ثقافة بجيل اسم مجموعة د. ه. ه. تونس القصصية «الضابط الروسي» وقصص أخرى «إن الضابط الروسي» كما جيل - ارثر كينستر إلى - ارثر لينستر .

والدكتور إبراهيم حادثة في ترجمته ثقافة رينيه ويليك . اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين . برحمة Thomism (أي فلسفة القديس توما الأكويني) في التولية . وقد جرى العرف عن ترجمته - التولية . لا ترتيب لدى على ترجمته . شريطة أن يكون واعيا بالترجمة السابقة . وتنبه من لأساس . يدعوه إلى الطرح عليها .

وفي العدد الرابع يتجمّع الدكتور محمد زكي العشماوي «أزمة الشعر في العصر الحديث» بيت البيت من قصيدة «الرجال الحلوب»

في Headpiece Filled with straw, Alas!

برمي جسيب . يا لاسف . كم ترمى جسيب مينة يفتش . والرائع أن الكلمة headpiece لا تعني «حشية» وإنما تعني «غطاء للرأس» . و (وهذا معنى القديم) «خوذة» . و «يدعمية» «وامسا» أو «ها» وهو المقصود هنا . ومن ثم يكون الترجمة الصحيحة نقد حيث رؤوس قت . وسعد !

وفي بداية العدد «ضحايا الشعر المعاصر» يروح الدكتور عز الدين إسماعيل يتقبل فكرة أن «القرن الثامن عشر .. لغة التخلف الأدنى» ويرسم به لا جديد . في يد سندن . مرة على يد يدو يحيى لادب العربي . هي مرة يبي دحسها . أيقال عن عصر أنيب بوب والدكتور صمويل جونسون في إنجلترا . ولوليت ويسكال وروسو في فرنسا . وجوه في ألمانيا . إنه عصر تخلف أدبي ؟ وما يكون انتقده إذن ؟

والدكتور فريال غزول في مدنا في سعدى يوسف تكتب : «إننا عندما نتحدث عن هذا الصديق متشككين ... فلماذا نكون قد أفرطنا فيه . وانصرب فرطنا» .

واعتدال غزبان تسمى كتاب الدكتور محمد منصور «في ميزان الجديد» . وصوابه : «في الميزان الجديد» .

والدكتور هادي وصل تسمى ديوان صلاح عبد الصبور «أشجار الليل» . وصوابه : «شجر الليل» .

واسعد محمد عطية تكتب : «أكتأنا بأخبار إطلاق الحملات الطفالية .. واستبدالها بمجلات لا تريح ولا تفرح» . وهذا عكس ما يقصده . وضرب . واستبدال مجلات لا تريح ولا تفرح بها . إذ الباء تدخل على المفعول .

ويكتب : «إمكانات لم تتوفر من قبل لغة أدبية معاصرة» . وصوابها : «إن أردنا اللغة» . وإمكانات لم تتوافر» .

يس من التعبير أن تصوب مثل هذه أخطاء اللغوية في مجلة رئيس تحريرها . وتائب رئيس التحرير . من أمثلة الأدب العربي في النصف من أعرق جامعاتنا . نكي هذه الملاحظات كلها لا تعدو أن تكون هوامش على من المجلة . أما اللغز ذاته فهو إنجاز كبير جدير بكل تقدير . تتجاوز فيه غزارة العلم ورواهة الحس وبساطة التعبير . ويعدو العقل والقلب والخيال .

إذن مجلة «لصول» هي أول مجلة «متحفرة» تصدر في بلادنا منذ توفيت مجلة «المجلة» . ومن قبلها مجلة «الكاتب المصري» التي كان يحررها طه حسين . عن منصور . ولندكر التاريخ الأدبي في المستقبل أن هذه المجلات الثلاث هي أعلى نقطة بلغتها الصحافة الأدبية في بلادنا . وأنها تملو على مجالات أدبية أخرى مبتكرة تصدر . أو كانت تصدر . في أجزاء أخرى من الوطن العربي .

يس . في غير مجلة «لصول» . بيد المرء مقالات من طيبة «مؤلف من النبوية» للدكتور شكوي عباد ؟ ولا أذكر مقالات عز الدين إسماعيل عن «مناهج النقد الأدبي بين المعاصرة والوصيلة» أو جابر عصفور عن «أزمة الشعر المعاصر» حتى لا أنهم بمجامة تحرير هذه المجلة . أو بما هو أسوأ من الصلة .

يشكون من صعوبة المنشور في مجلة «لصول» . وحتى أنه صعب . ولكن من كان النقد تلبية تسل اللغافين . وتزجية لأوقات الفراغ . وعلا بسرا لا يستأدى كتابه جيدا . ولا يكلف قارائه مشقة ؟

قبل لأي عام - والقصة معروفة مشهورة - لا أتول ما فهم ؟ فأجاب : ولم لا تفهمون ما يقال ؟ وتقول للوكبر . يشكو البعض من أنه قرأ روبايلك ثلاث مرات ولم يفهمها . وكان جوابه : لقرأها مرة واحدة !

خلاصة القول - كما كتب الدكتور عز الدين إسماعيل في افتتاحية العدد الثالث . «إننا نواجه مأزق الفكر ومازق اللغة في آن واحد . ولكننا غير استعداد لتجاشي المأزق إيقاراً للمسألة» .

أنجل ! فلتعش في عصر . ولتكن مدنا على ركبان قزوف . ولترسل سفنا إلى بحار جديدة ! تبار

... لم يبرح بها خاطر

ولم ينشتر شرع الظن عرف ميامها ملاح .





وَرَشْدُ بَقِيَّةِ صُورِ

# تَحَارُجُ مَسَّ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْقَرَمِ

## الرجل

### لغزيرد المرامي

فَتَى لَا يَدِينُهُ الْخَفَى مِنْهُ صَدِيقَةٌ  
لَتَى لَدَيْهِ الْمَالُ بِأَوَّلِ دَرَجَةٍ  
نَتَى كَأَنَّهُ يَطْلِي السَّيْفَ فِي الدَّوْعِ حَتَّى  
وَهُوَ وَجَدَى أَنْتَى سَوَى الْخَلْدَى  
إِذَا مَا هُوَ اسْتَخَفَّ وَبَعْدَهُ الْفَتَى  
بِهِ جَنُودٌ إِنْ نَالَ مَالَهُ وَلَا كِبَرُ  
إِذَا نَوَّجَ الدَّاءِ، دَكَّتْ بِهَ الْجَزَى  
عَلَى أَرْثِهِ يَوَدُّ، وَبِهِ تَقَى الْعَرَى

## الرجل

### لعمية ناسب الحارثي

إِذَا هُمْ أَلْقَى بِهِ عَيْنَهُ عَزَمَهُ  
وَلَمْ يَتَّخِذْ فِي هَامِهِ غَيْرَتَهُ  
وَأَعْرَضَ عَنْ ذَلِكَ الْعَوَاقِبِ جَانِبًا  
وَلَمْ يَرَمْهُ إِلَّا تَأَمُّ السَّيْفِ صَاحِبًا

## الرجل

### لذي الدجيج المرداة

عَفَى يَكُونُ إِذَا مَا خَفَتْ مِنْهُ يَدُ  
وَاللَّهِ لَوْ كَرِهَتْ تَنْسَى مَفَاجِئُ  
هَدَنَّا فَلَسَتْ بِرُكَاثٍ عَلَى الْيَدِ  
لَقَلَّتْ إِذْ كَرِهَتْ رُكَاثُ لِيَا بِنِي

## هوى نجتنا

### للحبيبة العقلة

سَأَلْتُكَ أَنْ كُنْتِ عَمَّا نَقَلْنَا  
مَنْ يَكُونُ أَصَابًا حَدَثَ الدَّمِ، نَقَلْنَا لِرَبِّهِ نَسْتَكُنِي  
بِهِ هَوَى نَجْمَةٍ، تَكُنِي يَكُونُ

وكله البطائم لتتمقل

لذلك تمام

ينال الفخ به عيشه ، وهو حاصل      ويكدي الفنى به دهره وهو عالم  
ولذلك كانت الدار نادرة تجرى على الفجا      صلبه إذا به جهله البطائم

شبيه الدنيا

للمنى

رجبه النور بمجده إليه      واسبها به نيران الطعام  
دلهام لعل بالدودى      تكال المني واغظ التنا

الرشف ينفع

لدم صيفم العلية

فبينا مفرجه الى ، لذلك معوم      ولاخه بالذعداء مفرجه به  
وبابته ينشأ ساطع المثل والقدى      به الليل برؤاينة عطارة  
ولقد به مذكرى الحفاه وروما      تقفنا على النفس بالرشفاه

الرشف لدرنفع

لدم الروى

أعانتها ، والنفس بعد مشوة      لبط ، وصل بعد الطافه نأاه  
والتم قاهها ، الى نوح طراقة      فيشتد ما ألقى به الهمامة  
وما كاه مقدار الذى كاه به حوى      ليشفيه بالرشف الشفاه  
كاهه نورادى ليس يشفى عليه      سوى أنه يركى الروحية تغرطاه

نثر المصايد لعماد الدين  
 نكم عناء لنا ، ركم قبل  
 نثر المصايد ، وهم ظنفة  
 خلت هذه مرتقب  
 من التلاطم يا نفع الرب

### الهدية الموضوعة

المرقمة الذكبر  
 خليلي عوجا ، بارك الله فينا  
 وانه لم تكن هذه نذرنا مقدا  
 وتولد لنا: ليس الفلاح اجارنا<sup>(١)</sup>  
 وكنتنا جرتنا لنلقاكم عمدا  
 تخربت اسمه لثنا عمدا ارادة<sup>(٢)</sup>  
 لهدى ، منه هذا يبلغه هذا ؟  
 فتناولنا الموال ، والقلب خائف  
 وقلت لها يا هدى ، اهلكتنا رجدا  
 منته يدنا في حبه دل ساولد  
 واليه ، وقاتل : ما لرى مثل ذا يهدى  
 وأقبلت كما تجتاز أدنى رسالة<sup>(٣)</sup>  
 وقامت كبر الحيات والبددا<sup>(٤)</sup>

١ ، بيلا (٢) أجل طريقنا ، (٣) اسم كلال (٤) سحر الفلاح ذو رائحة طيبة  
 ٥ ، نو ، منه

# مختار من الشعر الغزلي الطويل والمختار

فلسطين كثر فيس

١٨٦٢ - ١٩٢٢

« لصادق »

كنت ألك إلى بحر كريم ما لي للون يردى  
فقدت عيني به ديتيه جيليه  
أيتها - نيا أذكر - فدا عيني عما

أحبته ، وأحب ، لست  
ثم صل بعد ذلك إلى أثير نيا أذكر  
ليمل هناك ، ولم أره به يد

هناك صا ؟  
لديها العيني الرمادية قد فقدت جمالها  
ولم أره الوجه الناعم قد تحسنه

أيتها الذكرى ...  
أهمل في العينية والوجه كالكاتب وكاه  
وأهمل - أيتها الذكرى - في صبي اللب  
كلمات غريبة له تقديه إلى نفس من الحب

عزف النسيان المجهولة

( ١٩٠١ - )

كثرة ملقنة منه الجذر السوداء والبصا  
تنوع برائحة الخمار والديوان  
انتزعها الحاد - لغرضه

عزف النسيان المجهولة

يولد في سنة ١٩٠٧  
أخيه دانا ، ولطائفه في تلي  
كانه مع السب ، طائر صغير

بودليس

١٢) جهولة في سفر امرأة

دعني اسمطوبيا طوبيا عطر سليلي ، وأعني وجهي كله  
منه ، كما يفسد رجل لونه السن وجهه في غدري ، هاهنا  
يؤذي كمدبل عطر ، حتى استطيع أنه أنتزع الذكرات  
في الورد

لما استطعت أنه لغز كل ما أراه ، كل ما استطيع أنه اسم ،  
دانه اسمي في سئلته . إنه رومي شهاب على المطر  
كما تناب أرواح الرجال الآفانية على المدسية  
سئلته سموي حلقا كاملا ، نظمي ملينا بجبال الفضة  
ومر اسبق . سموي كما استسعت تحلف أعا صيدا  
بيدا (تصبك) الى سلاط ساعرة ، حيث النقاء  
أكثر زينة والكرم ، وحيث العزاد عمير برائحة  
البهارات وأرواحه الاستحباب وعلو البشيم  
وفي محيط سئلته ، الخج رميا في بالذفاف الزينة ،  
فيه رجال أشقاء به كل عيسى ، وفيه سمه به كل زينة ،  
تسكن محض خنوط الرقيقة المركبة على ساء داسة  
جميع خلق الحرارة الممتدة

في عماره سركه ، بعد انك اسكرخاد الساعلت المطوية ، عسنا  
 الدمتة (صائفة) مع اركيه ، في طيه سفينة رصيفة ، تدهرها  
 هبة دهنه امداج الحيداء الخاضعة ، في ارجاءها اواني  
 الزهر ، والكنائف المنقشة  
 في صندق سركه المشعل ، استنفس شذى النيكاد منقوش  
 برتدي بالدخوة والسكر . وتا لي سركه اركي اللاناسية المنالقة  
 للواطي الدسويالي (لوزورد السواطي الدسويالي) . ومع  
 سواطي سركه النورية : انا نمتس (ميتس) بالعلم  
 الخلقه للكنائف والمنسل . زينة حمراء الية  
 . دعيه اعمه ، الجوه ، عسله المواد الجزلة ، مينيا  
 اخذ سركه الدوايح المخروبيه استاني ، كالحا اطمع  
 بالذكريات

## لوركا

### انميات جديدة

الاصيل يقول : " انا لهما للكل ! "  
 والقمر يقول : " انا لهما للفرم الرصعة "  
 ودو والناخوة الرائقة البلهرة تبحث جه شفاء  
 والريز تبحث سم تاوهاته  
 وكان لهما للشفى والصفى ، لهما لداغنه جديدة خالية من الاغمار  
 والزناجيه وخالية من الحب الزابل  
 . انما للهد ، توب مياه المستنجل الشبة والهدور ، وتعد الاصل  
 نورها نزل دها نزل  
 انما بواحه لطيفة ، غني بالكل ، برييه من لاسف والندم ،  
 دبريه من الاعلام الزاهيه  
 انما لا يتخلل القمار ، ولا فلا حتميل بالصفى (كطيله) صلبيه  
 ضربه ثمة الفيا من وجه المروك «  
 انما لعل الريح الاشياء ، مع الرياح ، ثم تستقر اليها في  
 قرصة القلب الابدي .

# الأخند ١٩ ماسن

١٠ برمات سنة ١٦٨٣

٨. الحجة سنة ١٢٨٩

به الزعمه الخراب

ماتية منرافية

وتمت العباب الأملس به فخر شهاب

ميردند حجت دود حيرلندند، هم غدير

لم أكنه أفتو سانه الملت مدأ طليد به عتله مني هذا

الحم القند

دهم يرسلون التهنات فغيره، سور به مكره

ركل اسرنا فهدد ناطريه أمام عديبه

وتمتله الخد ماعدا التل، عادهمفرا في سارح

الكلاب دليم

حيث لعتة الفذية نرى دلتوت السعار

لعبت بجوت مكرنا هذا الدكة الناسفة الزخيرة

هبال رأسيه رجيرا أعمرته، واستوففته مهاي

استشوه

أليت أنت الذي كنت مني على الشيفة في ميري

وملك الجنة التي عرسكا عام أدل وهدرسل



بسم الله الرحمن الرحيم

الابن والصدوق العزيز الأستاذ صلاح عبد الصبور  
 كتبت طيبة وأمنيات خوصة ان تظل  
 الحفا للعلم الاصيل، ورافعا لعلم العرب، فانه حشرنا  
 بخير ما خرب عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذي يلمع اجرام  
 الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يوشح بط  
 نبضه من الفكرة في فترة لا تقوى على السبب فيط اولا  
 أنت ورفاقك من شباب مصر رجالا.

وبعد . فضله يا اخي محاولا ارفع الجارة من حيث  
 من أبناء مصر، وأرجو ان ترضيك وتقال موافقتك حتى  
 تتيج لط الطريق الى لغاتى، وله بحث بعنوان "المنهجية  
 وشمس" للشيخ السيد حامد شوارب المدرس الشاعر بدار العلوم  
 فانه خرج لهذا البحث منه طريقكم، طريقه فزب والفكر، فقد امدت  
 الى يد اجديت، اتملا لكم في البقية لباية من فوائدهم  
 محمد

الى الموفق " بوشان " صديق عبد البصير

ظلت مشغول الوجدان بعد انصرافي من كتبكم، بما اثارته  
هذه المغالبة من احاسيس... وانا ارجو اسلوب تعامله مع هذه " انومياليت"  
المتعلقة من البشر، من زوار، وزملاء، ومردوديه، واصحاب حاجات.  
دخ المهاد استقر في نفسي انك تتعامل مع الناس جميعا  
بخير ما فيك من سجايا لولان، فبتجيب له خير ما فيهم. وتتواصل  
مع محال العدل، محال " لولان " النفس، والنفائفة... التي تغرق  
على المرء السدم وكيئة النفس، وهما في ما أدنى اللان  
من متاع الحياة الحقيقية.

وبهذا الاحساس اسديت اليه جميعا ولا يقدر بتمه، لذلك  
رددت الى البصير الذي افقدته طويلا وانا ارى الناس - في معظم  
الديان - يتعاملون باسلوب الغابة.

هيبنة، وبقية. وبورله ذك وفي تمرات سبيلك المكلور  
المخلف

نظمه لوف

صباح الخميس ١١ - ٦ - ١٩٨١

احمد ابن سينا

و يربط

الشيخ الفقيه العظام

خالص التمجيد

كتبني بحمد الله تعالى في الرد على رسالته العظيمة ، فلم يكدرني في الدقة ولا

البيان ، بعد ما كتبت له استفسارات بالذات . وقد سعدت بأحكامه بحسب

العلم ، وبما كتبه من تحقيقاته ومبادئه لرد هذه العناصر الحسية إلى أصول

الشيئية أو الذاتية . وأرجو أن هذه محاور مناقشته شريفا . وأكونه من

ومثليه

وردا على رسالته أرجو أن تبطل هذه الردود

والله التوبة المهيبة

الداتج . أ- رأيت في المصحح بخطه في كثير من كتاباته النظرية ، وهو أن المصحح

في جوهره دليل للعلم . والمصحح لا يعبر عنه الداتج ، ولكنه يملكه واضعها .

ثاني شي هو المهيبة لسوا أشتاقا معاديه بقاها من الفينة وملاحم الحكمة .

ولكنهم أشتاقا أكبرهما وأكثر استواء بوجه الحياة . ولذلك فانا لنأبى لنبدأ إلى

المصحح الدائم الدائم بأبوابه الضيقة وحرفيته المتغيرة . وقد دخلت إلى المصحح

من طريق الفاء . والثالث . بينما يدخل الكتاب المذكور من المصحح من طريق المصحح ذاته

دومياتنا لم أسمع بمرحلة مهيبة إلى مصحح المدارس وزيارة لجمعية الفقه العبادي .

والتي حوت المصحح من طريقه شكيب بن الدليل . وكوشة الخليل في الديك . ثم مرأت

هذه أنا في أبحاثي ودراساتي في الفقه ، ثم عاد في مشهه حربية يلعب نظرا .

له الملك والصور والبلاد فتشبه كالسناد . . . تسلم في شوق العبد  
لما سيق به المصطفى اليه ومعجزة الفرد . .

مؤيدته . . كانه هذا هو الذائع . اما ما بعد ذلك فهو كالمكي أثرب 21  
المدونة الشعبية . لمفادته من العبدان السعي دون تمييز . اما ما  
السند والمؤيد فما أسماه من ألف ليلة . فاستدل كثره للسند  
والمؤيد هو التردد في الدلائل السعي . وهي موزع من المهرج والذبيح  
والكليم . وقد يكون هو الذوات المفضلة لدرادة التاريخ

أما المراجع الشعبية . فلهذه حقه فليلا لا في تقديم النفس الذي يارس  
الشيعه لولا لتسلم إلى صحن الحية في سنة دليمة ليدرج . ربه أليها  
ما يرس في العلاج النفسي . وأظهر أنه في الف ليلة وليلة سندا  
حسب فيه لعبه الاستقصاء . ويشعره في البناء كالملة بما في فة تدرى  
أركبوه . وأرجو أنه بعد ذلك في الف ليلة . فة فاني ذاك في هذا الصدر . وأه  
كانت قللا ما قرأته تؤكد وجود هذا المسند .

أما ما سجد أم موت المله . فلهذا وليلة السوية أظهرهم أنه كلفه ألسنة  
له . وكفه مصدرها الدائمة كليم . مفا ما كتبت بالاشارة اليه . أما  
مع العالم السلي . فاجله أنه قدراً اسلوبه صلياً . فقد كانت هي الفرة  
النبي العربي في مراكبه كتبه في المسحة .

سبيلته المتربات البديهة . والتفت بيزله مراكبه المسميه الكبار . وكلفه  
في الدائع شبح كلامه دعبة فطر مدرة . وهي أنه المسح سليل للسر (للرولية)  
منه تلم أنه فله هي أصوله الكاريكه . وأه الرواية أنه صلياً به المسح . فله  
فانك أهد (الكافي) في المسح ألي كونه وأفلا إنارة للحكم . فاني فيه

هو التناول وهو له التنازع إلى جهر العود البشري أو أحد جوانب هذا الجهر المقدس.

وقد وقته المرح به أعظم به تجربة الألفة السرية. ولم ~~يكن~~ أقدم عليه إلا حين ربيت البعيد السرى الخائف فيفسد به استيلاء الضمير المقدس المتبانية التي تحمل بها الحياة الإنسانية، ولأنه سرى لها معاصرا المقتلات أحياءا ويكافأ على. وأغترف منه عجم البطلان، فانا أنقرنا سر حيتنا كمنه.

### ج. الفهم الشجيرة

سكنه الفهم الشجيرة جزاءه ذكره الحياة. ديارك الساعرة ٨١ يتعلم به الحكمة أو الناطقة أو النادرة الشجيرة بدولة شخصيا، وأنه يدبلا في كونه الوصافي والدفعات والفكر. ديارك المرح أنه يحل به هذه الحكمة الشجيرة كدنا به كدنا به فنه. وهو بذلك يكتب لفته عن عابري أحوال، يعود إلى إثارة هذه الحالة أو الحالة في وجهه سلقته

داود أنه أشير إلى نال في عبود الديرة تنظر

كانت الديرة تنظر ردا فنيا على مرقته حية، فمن تدعو العلم المتصور غفارة الحد لمذيق دفنهم في حتى ولو صادوا اصطفاخ الذم وطلب المنزلة. ولعله تذكر موقفا سياسيا معينا به كاتبة مرق، حية ومقاما، فانت ترى أنه تعليلها فقرة هذا، ولكننا ربما أننا نل.

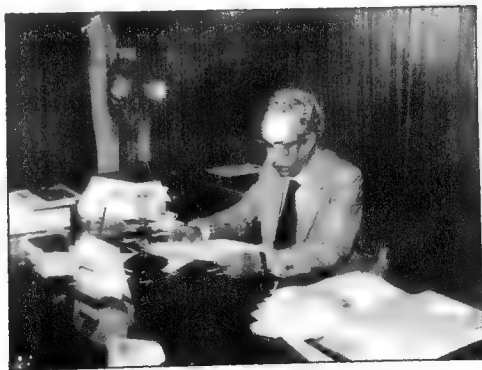
وأنا أشكره هذا الصلة. والمجد لله مع سعادتي فحالة الذي

وصلني بالوطنه وصلا رقيقا

دتي أجرا المندى وكثيرا

صلى على

□ صور





مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش

في الجبهة بعد ٦ أكتوبر ١٩٧٣





مع الشاعر السوفيي ايوجن ايلينكو

في مهرجان الشاعر الهندي امير خسرو







مع الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي



مع د سهيل إدريس



مع السيد اديرا غاندي

مع رئيس جمهورية الهند





# مَدَدِ عِبْرَاتِ صَبُورٍ بِیْلِیُوحِ جِرَافِیَا

□ حمدی السکوت، مارسدن چونز

لم نكن نتوقع أن القدر سيفرض نشر وبيبلوجرافيا ، الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذي حددناه لها بستين طويلة ، فنحن حتى الآن لا نزال منصرفين إلى جبل طه حسين والمقاد والملازمي وزملائهم ، وكان في تقديرنا أننا لن نصل إلى جبل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جيلين آخرين يفصلان جبل طه حسين عن جبل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التي تجتمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست - في رأينا - كاملة ولا متسوعة . كما أن الوقت الذي أتيح لنا لمراسمتها لم يكن كافيا ولا مواتيا ، ومن ثم فنحن نحتل للقارئ سلفا عن أي خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تصفحه للصفحات المقبلة ، ونرجو منه - كدأنا دائما - أنه يفضل بتبنيها إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يدفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نترخي ذلك حين نطبع هذه و البيبلوجرافيا في صورتها النهائية في الكتاب الذي نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» قريبا .

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا - والفصل في ذلك راجع إلى أسرة تحرير «فصول» - أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم بعض ما نشر - وما لم ينشر - من مقالاته ، وبعض ما نشرته أو أجرى معه من أحاديث صحفية . وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة في المائة فقط مما كان قد لجمع لدينا ، إلا أننا قد أخذنا منها فائدة كبرى في استكمال ما كان يقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه في دوريات عربية - وأحيانا إيرانية - مما لم تكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح - شأنه في ذلك شأن معظم الأدباء - كان يعتمد في الكثير من الأحيان على الذاكرة وحدها فيما يبدو ، ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد في قائمته هو ، مخالفة لتفاريها في قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية ، لكي نطمئن إلى صحة ما ألبينا من تواريخ .

أما المنهج الذي اتبعناه هنا ، وهو نفس المنهج الذي تبناه في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» فيقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين ، يعرض أولها أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرديات وقصائد في دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثاني لما نشر عنه من دراسات في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أضفنا هنا قسما ثالثا يعود الفصل في إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة فصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم - على صفه كما هو المتوقع - له أهميته التي لا تخفى .

وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشفع كل «ديوان» مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره في الصحف والمجلات من قصائده . وسيتضح - نتيجة لذلك - أن بعض قصائده «تأملت في زمن جريح» المنشور في سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائده «الناس في بلادى» المنشور في سنة ١٩٥٧ .

كما أننا توخينا - كما نفع دائما - أن نشفع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التي سبق نشرها في الدوريات ، وهنا نذكر العناوين وأماكن النشر وتواريخه . ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها في ديوان كذا ، وبسلاط القارئ أن معظم قصائد ديوان «الإبحار في الذاكرة» لم تنشر مسبقا في الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تبين على البحث العلمي الجاد أو تحفز إليه . وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخلى الآن بين القارئ وبين البيبلوجرافيا .

## أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

### (أ) دواوين شعرية

الناس في بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧		الناس في بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧	
١٩٥٦ / ٦ / ٢٧ ،	الغضب	١٩٥٦ / ٦ / ٢٧ ،	الغضب
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦ و		١٩٥٧ / ١ / ٢ و	
١٩٥٧ / ١١ / ٢٢ ،	صباح الخير	١٩٥٧ / ١١ / ٢٢ ،	صباح الخير
١٩٥٧ / ١ / ٢ ،	النساء	١٩٥٧ / ١ / ٢ ،	النساء
١٩٦١ ، بيروت ،		١٩٦١ ، بيروت ،	
نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :		نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :	
١٩٥٧ / ٤ / ٤ ،	صباح الخير	١٩٥٧ / ٤ / ٤ ،	صباح الخير
١٩٥٧ / ٧ / ٢٥ و		١٩٥٧ / ٧ / ٢٥ و	
١٩٥٧ / ١١ / ١١ و	الآداب	١٩٥٧ / ١١ / ١١ و	الآداب
١٩٥٨ / ٥ و		١٩٥٨ / ٥ و	
١٩٥٨ / ٧ و		١٩٥٨ / ٧ و	

كما سلاط القارئ المصنف أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر الراسل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الأهرام	١٩٦٥ / ٣ / ٢٦ ،	و ١٩٦٥ / ٨ / ٢٧	الشعب	١٩٥٧ / ١١ / ١٨ ،
صباح الخير	١٩٦٥ / ١٠ / ١٥	و ١٩٦٦ / ٦ / ٢٤	الشهر	١٩٥٨ / ٧ ،
	١٩٧٠ / ١١ / ١٩ ،			و ١٩٦١ / ٢

• أحلام الفارس القديم

بيروت ، ١٩٦٤

• رحلة في الليل

بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

الآداب	في ١٩٦٢ / ٥ ،	و ١٩٦٢ / ٧
	و ١٩٦٥ / ٢	

أخبار اليوم	في ١٩٦٢ / ٩ / ٢٩
-------------	------------------

الأهرام	في ١٩٦٣ / ٦ / ٢٨	و ١٩٦٣ / ٧ / ٢٦	و ١٩٦٣ / ٨ / ٢٣	و ١٩٦٤ / ٣ / ٢٧
---------	------------------	-----------------	-----------------	-----------------

	و ١٩٦٤ / ٢ / ٢١	
--	-----------------	--

روز اليوسف	في ١٩٦٣ / ٩ / ٣
------------	-----------------

• تأملات في زمن جريح	
----------------------	--

بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :	
------------------------------------	--

الآداب	١٩٥٤ / ١١ ،	و ١٩٥٦ / ٦
--------	-------------	------------

	و ١٩٦٨ / ١	
--	------------	--

--	--	--

(ب) شعر ظهر في دوريات :

١٩٥٢/١٢/١	الطاقة	حياتي وعود
-----------	--------	------------

١٩٥٢/١٢/١٥	الطاقة	الصالحي
------------	--------	---------

١٩٥٣/١/٥	الطاقة	أبي
----------	--------	-----

١٩٥٣/١٠	الآداب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
---------	--------	---------------------------------------

١٩٥٤/٧	الآداب	الحزن
--------	--------	-------

١٩٥٤/٣/١٩	والنصرى	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
-----------	---------	---------------------------------------

١٩٥٤/٣/٢٨	لنصرى	هجم النار
-----------	-------	-----------

١٩٥٤/٥	الآداب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
--------	--------	---------------------------------------

١٩٥٤/٦	الآداب	عيد الميلاد ١٩٥٤
--------	--------	------------------

١٩٥٤/١١	الآداب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
---------	--------	---------------------------------------

	الآداب	عودة ذي الوجد الكبير
--	--------	----------------------

١٩٥٥/١	الآداب	طفل
--------	--------	-----

١٩٥٥/٣	الآداب	(أعيد نشرها في ديوان «تأملات في زمن جريح»)
--------	--------	--

١٩٥٥/٥	الآداب	الناس في بلاد
--------	--------	---------------

١٩٥٦/٧	الآداب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد» و «رحلة في الليل»)
--------	--------	---

		أغنية حب
--	--	----------

		(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
--	--	---------------------------------------

		رحلة في الليل
--	--	---------------

		(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد» و «رحلة في الليل»)
--	--	---

		رسالة إلى صديقة
--	--	-----------------

		(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلاد»)
--	--	---------------------------------------

١٩٥٦/٣	الآداب	لحن (أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ، و «رحلة في الليل» ) أهنية ولأه
١٩٥٦/٤	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) يا لجمي الأرحم
١٩٥٦/٦	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أناشيد غرام
١٩٥٦/٦	الرسالة الجديدة	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) نام في سلام
١٩٥٦/٦	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) مرتفع أبدا
١٩٥٦/٦/٢٧	الشعب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) شنتى زهران
١٩٥٦/٧	الرسالة الجديدة	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) السلام
١٩٥٦/٧/٢٦	الشعب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ، و «رحلة في الليل» ) سأضلك
١٩٥٦/١١/٢٢	صباح الخير	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) إلى جنتى طاصب الشهيد
١٩٥٧/١	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أميلى
١٩٥٧/١/٢	النساء	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) هل كان حبا
١٩٥٧/٢	والآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية عشراء
١٩٥٧/٤/٤	صباح الخير	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) الألحان
١٩٥٧/٧/٢٥	صباح الخير	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) موت فلاح
١٩٥٧/١٠	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) دواب الحريف
١٩٥٧/١١	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) الحرب
١٩٥٧/١١/١٨	الشعب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) كيات لا تعرف السعادة
١٩٥٨/١	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) قلت
١٩٥٨/٤	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٥٨/٥	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٥٨/٧	الشعر	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٥٨/٨	الشعر	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٦١/٢	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٦١/٣	الخط	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٦١/٤	الكاتب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٦٢/٥	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى
١٩٦٢/٧	الآداب	(أعيد نشرها في ديوانى الناس في بلادى ) أهنية نشرها في ديوانى الناس في بلادى

١٩٦٢/٩/٢٩	أغنية لليل	أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٣/٦/٢٨	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية للقهارة
١٩٦٣/٧/٥	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية من فيينا
١٩٦٥/٢	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»	أغنية للشقاء
١٩٦٣/٧/٢٦	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٣/٨/٢٣	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية في هذا الزمان
١٩٦٣/٩/٣	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٣/١٠/١٨	أغنية إلى الله	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»
١٩٦٤/٧/٢١	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٣/٢٧	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٥/٣/١٥	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٥/٣/٢٦	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٥/٨/٢٧	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٥/١٠/١٥	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٦/٦/٢٤	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٦/٩/٣٠	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٧/٤/١٤	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٧/١١	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٨/١	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٩/٩/٢٠	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٩/١٠/٤	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٧٠/١١/١٩	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٧١/٣/١	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٧١/١٠	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٧٩/١/١٢	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٧٩/١٠	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»	أغنية لشعرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»

(ج) مسرحيات شعرية :

مأساة الحلاج	(الطبعة الأولى)	(الطبعة الثانية)	نشر الفصلان الأول والثاني في الآداب ١٧ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦
	القاهرة ١٩٦٤	بيروت ١٩٦٥	شهرها

مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية في مجلة المرح ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهرها
الأميرة لتظفر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح و ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهرها
ليل واختن	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية) دار العودة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح و ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مرجمة

سيد السائي شريك إسن	القاهرة ١٩٥٧
مستقل كوكيتل لإليوت	القاهرة ١٩٩٤
برما للوركا وكفائد من شمره	القاهرة ١٩٦٧

تأليف فيديريكو جارسيا  
 ترجمه : صلاح عبد الصبور  
 ووحيد النقاش

(د) ڪوٽ

القاهرة ١٩٦٠	تكملة لدراسات
القاهرة ١٩٦٠	دراسات فنية
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦	دراسات صباح الخير
١٩٥٦ / ٨ / ٢٣	
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	
١٩٥٩ / ٥ / ١٤	
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	
روز اليوسف	
القاهرة ١٩٦١	ماذا يبقى منهم للناظر
الطبعة الثانية، ١٩٦٦	
١٩٦٦	حتى ظهر الموت
١٩٦١	الفرادة الجديدة لفرعنا القديم
١٩٦٩	حياتي في الشعر
١٩٧٠	وتبقى الكلمة
١٩٧١	رحلة على الورق
١٩٧٢	مدينة المشرق والحكمة
١٩٧٢	أصالة الفصحى المصرية الحديث
١٩٧٦	الانشاء حين يتحطمون
١٩٨٠	كتابة على وجه الريم

(١١) تحقيق ودراية.

على محمود طه ، دراسة واختيار بيروت ١٩٦٩



( ر ) أعمال مشتركة

مقدمة لإبراهيم حمادة	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة ديوان الآفة والبشر
بالاشتراك مع صالح جودت . يوسف السباعي	القاهرة ١٩٦١	لى مهرجان ألى غام
بالاشتراك مع عل الحندى . صالح جودت . أحمد هيكى . لوزا الأسبوطى	القاهرة ١٩٦٧	ديوان « موعد النار »
بالاشتراك مع حافظ عامر واخوين	القاهرة ١٩٧٤	« مصر أكتوبر »

( ح ) أعمال مترجمة ظهرت فى دوريات .

لومرست موم	٢٢ / ١٢ / ١٩٥٢	الطفلة	نوير
لحون إرفلين	١٩ / ٨ / ١٩٥٦	صباح الخير	من أجل ولدى
	٢٢ / ١١ / ١٩٥٦	صباح الخير	بروز القمر
لإيليا إهريندورج	١٣ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٢٠ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٢٧ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٤ / ٧ / ١٩٥٧	صباح الخير	ذويان الجليلد
لأرسكين كالدويل	١٤ / ٧ / ١٩٥٧ ، ٢١ / ١١ / ١٩٥٧ ، ٢٨ / ١١ / ١٩٥٧ ، ٥ / ١٢ / ١٩٥٧	صباح الخير	جريتنا
للمبارته ( بانظام أسوها )	١٢ / ٩ / ١٩٥٧ ، ٢٦ / ٩ / ١٩٥٧	صباح الخير	« الجلد » - رواية مترجمة
ج . آ . فرسون للوكا	١٠ / ٤ / ١٩٥٨ ، ١٤ / ٨ / ١٩٥٨	صباح الخير صباح الخير	« شى كالأحلام » - مسرحية من فصل واحد الخوف من الرجل

( ط ) قصص قصيرة ظهرت فى دوريات

٨ / ١٢ / ١٩٥٢	الطفلة	قصة رجل مجهول
٢٩ / ١٢ / ١٩٥٢	الطفلة	الشمعة
١٨ / ١٢ / ١٩٥٨	صباح الخير	لندن فى

( ى ) مقالات ودراسات

٥ / ١٩٥٤	الآداب	عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤
٩ / ٥ / ١٩٥٥	روز اليوسف	شوان لائى يقول : أنا ملحد ولكنى أحترم الأديان .
٨ / ١٩٥٥	الآداب	حول الشعر المعصرى الحديث
١٠ / ١٩٥٤	الآداب	حول الشعر الحديث

١٩٥٦ / ٣	الأدب	إنجازات في الرواية - تأليف ستيفن سيندر
١٩٥٦ / ٣	الأدب	سونيته قاهرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	هاملت والأفواه المصرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	قرأت العدد للماعى من الآداب - القصائد
١٩٥٦ / ٤ / ٩	روز اليوسف	تقد ديوان دكن بخون فلسطين ،
١٩٥٦ / ٥ / ٤	الأخبار	أرشح عزيز بأبلة جائرة المصحف
١٩٥٦ / ٦ / ١١	روز اليوسف	شاعر الريف والطبيعة والمستطعمين
١٩٥٦ / ٦ / ١٤	الشعب	نحن والمثلة - بالاشتراك مع فوزى العتيل رد على طه حسين
١٩٥٦ / ٦ / ٢٨	الشعب	الوجودية
		(أعيد نشرها في صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)
١٩٥٦ / ٧ / ١٢	صباح الخير	واحد من كل عشرة
		شاعر عظيم قلته النقاد - فلاديمير ماياكوفسكى أعيد نشرها في
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦	صباح الخير	، أصوات العصر ١٩٥٨
١٩٥٦ / ٨ / ٩	صباح الخير	صناعة الرأي العام
١٩٥٦ / ٨ / ١٦	صباح الخير	لوركا شاعر الأندلس الفهيد
		هذا الرجل ليس قديما ، ألبرت شفايتزر ، (أعيد نشرها في ، أصوات
١٩٥٦ / ٨ / ٢٣	صباح الخير	العصر ، ١٩٥٨
١٩٥٦ / ٩ / ٦	صباح الخير	نبى من أمريكا (ويتان)
١٩٥٦ / ٩ / ٢٠	صباح الخير	الشعب يتقدم المفكرين
١٩٥٦ / ٩ / ٢٧	صباح الخير	يسقط الحرف
١٩٥٦ / ١٠ / ٨	روز اليوسف	الفن للعبادة .. المجلس الأعلى للأدب
١٩٥٦ / ١٠ / ٢٥	صباح الخير	قلب بدون شكل
١٩٥٦ / ١١ / ١٥	صباح الخير	مصر هزمت التار من قبل
١٩٥٦ / ١١ / ٢٩	صباح الخير	العلاقات بضمن سياسة فرنسا
١٩٥٦ / ١٢ / ٦	صباح الخير	منية .. وزيدة .. بين توفيق الحكيم ولجيب عطفو
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٠	صباح الخير	شحاتة أفندى .. شهيد الغرام ، يوسف إدريس
		من كلام الشعوب - تطور الثورة المصرية - على عبد الرازق والإسلام
		وأصول الحكم
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٧	النساء	
١٩٥٧ / ١ / ١٧	صباح الخير	الفولكلور
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	الإنسان والجسد والحب
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	الفن الشعبي
١٩٥٧ / ٢ / ١٤	صباح الخير	الزواجيدية
١٩٥٧ / ٢ / ٢١	صباح الخير	الباليه اعزمت ملكة أرادت أن تستأجر بالعرش
١٩٥٧ / ٣ / ٦	صباح الخير	أوديب
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	مطلوب أسس إنسانية للقومية العربية
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	الأدب الكلاسيكى -
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	الأدب الماتف
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	كلاسيكى
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	الأركسيرا
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية
١٩٥٧ / ٤ / ١٨	صباح الخير	الدولة العربية الموحدة
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	آخر ساعة	في بلادى وكل البلاد
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	المونولوج الداخلي
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	أى غد ينتظر العرب
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	أول حب لعبد الحليم
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	النادية والموضوعية
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	الفتاة الأولى في حياة عبد الحليم يكتب إلى صباح الخير
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	المنياخيزيها
١٩٥٧ / ٥ / ٣٠	صباح الخير	الأوبرا
١٩٥٧ / ٦	الأدب	قرأت العدد للماعى من الآداب - القصائد

١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الوقوف في الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الفلسفة
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	الديكور المسرحي
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	حديقة هوارد فاست
١٩٥٧ / ٦ / ٢٠	صباح الخير	منتهى الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٢٤	روزي اليوسف	هذا العصر المبتون
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	كاتب فرنسي يتحدث عن الجزائر - يا زوجتي إلى احقر نفسي
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	الفارس الحزين - دون كيشوت -
١٩٥٧ / ٧ / ١٨	صباح الخير	شاعر رقيق من الصحراء - نزار قباني -
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	وجه جديد من أفريقيا - مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	البيع الأحمر في البرنامج الثاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	قوة في السياسة المصرية
١٩٥٧ / ٨ / ١٩	روزي اليوسف	الهداية ظلمت مديرة التحرير
١٩٥٧ / ٨ / ٢٢	صباح الخير	عزليق الحكيم في قصص
١٩٥٧ / ٩ / ١٩	صباح الخير	الاشتراكيون الإنجليز يبحثون عن نظرية
١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	صباح الخير	استعراض العنف
١٩٥٧ / ١٠ / ٣	صباح الخير	الأمير الحقيقي والأمير المزيّف
١٩٥٧ / ١٠ / ١٠	صباح الخير	المرأة وحرية الرجل
١٩٥٧ / ١٠ / ١٧	صباح الخير	الحب عند لجنة الأغاني
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٤	صباح الخير	لجنة القراءة تقر شطب على باكثير
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٨	روزي اليوسف	الفتانون سفراء مصر
١٩٥٧ / ١١ / ٧	صباح الخير	أزمة في ألهانينا
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	لا أنار - القصة والديام
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الإذاعة والأصوات الرديئة
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	الحياة ليست عسا
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	طفل اسمه الحب
١٩٥٧ / ١٢ / ٥	صباح الخير	مباح سقوط فروع
١٩٥٧ / ١٢ / ١٩	صباح الخير	في معبد الإنسان
١٩٥٧ / ١٢ / ٢٦	صباح الخير	جد الوهاب والفولكلور
١٩٥٨ / ١	الشهر	الشعر الحديث بين الظفراد والأدهاء
١٩٥٨ / ١	المجلة	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ١ / ٢	صباح الخير	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	أنهى أن اقرأ غزلاء
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	الطريق إلى الحب
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	السبيل في العام الجديد
١٩٥٨ / ١ / ١٦	صباح الخير	ليلى الحرم
		الصقلية لتوليف الحكيم - درس لكتابتنا البيان
		العناصر الثلاثة للأيديولوجية العربية ، كيف تصبح أدبيا رسميا في سن
		الخمسين
١٩٥٨ / ١ / ٢٣	صباح الخير	من أجل وحدتنا العربية .. واجب للمفكر ... وواجب للمواطن
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	شعراء وكتاب من سوريا
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	مسرحية ناجحة ولكن (الناس إلى فوق)
١٩٥٨ / ٢ / ٢٧	صباح الخير	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصاص
١٩٥٨ / ٣ / ٦	صباح الخير	لغة العروبة
١٩٥٨ / ٣ / ١٣	صباح الخير	الحربة والتخطيط في جمهوريتنا العربية
١٩٥٨ / ٤	الشهر	كتاب الخيال الرومانسي للسير موريس باورا
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	الفنون الشعبية المختلفة ، هل تتعارض مع القومية العربية الواحدة
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	زوبعة في كتاب - كتاب - اللامتناسي - لشاب إنجليزي اسمه كرون ولسون
١٩٥٨ / ٤ / ١٠	صباح الخير	اعتزلوا في
١٩٥٨ / ٤ / ١٧	صباح الخير	الفلاح والأرض
١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	فيلسوف على رأس مظاهرة

١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	اعجبي معبود الجماهير
١٩٥٨ / ٥ / ١	صباح الخير	عام .. من عمر الفكر
١٩٥٨ / ٥	الحلة	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ٥	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	مرض الفرائدوكوليا ، في نهاية الموسم المسرحي
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	شكسبير لم يكن يعلم
١٩٥٨ / ٥ / ١٥	صباح الخير	الضحك على الهواء
١٩٥٨ / ٥ / ٢٢	صباح الخير	حب بالمعالية
١٩٥٨ / ٥ / ٢٩	صباح الخير	امبراطورية ناصر الإبريقية ولعسنه أغري
١٩٥٨ / ٦ / ٥	صباح الخير	أريد زوجا لا يني
١٩٥٨ / ٦ / ٢٣	روز اليوسف	هل هناك مكارية جديدة ؟
١٩٥٨ / ٦ / ٢٦	صباح الخير	كلام أليف عن مذاهب غريبة
١٩٥٨ / ٧ / ١٠	صباح الخير	أعلاق .. الضمضاء ..
١٩٥٨ / ٧ / ١٧	صباح الخير	أصحاب الفضيلة الذكارة
١٩٥٨ / ٧ / ٣١	صباح الخير	الكليات التي صنعت ثورة
١٩٥٨ / ٨ / ٧	صباح الخير	المشهورات الزائلة جلوس القرون والآداب - الناشر المنشار
١٩٥٨ / ٨ / ١٤	صباح الخير	سلامة موسى كالي في ولكم
١٩٥٨ / ٩ / ٤	صباح الخير	الأدب للفتح
١٩٥٨ / ١٠ / ١٣	روز اليوسف	حكايات من بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ١٦	صباح الخير	الشارع في بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٠	روز اليوسف	كيف فهم شرق الوطنية ؟
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	روز اليوسف	خطة الاستعمار وضطة اليسار
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	روز اليوسف	مرحبا أيها الأحزان
١٩٥٨ / ١١ / ٢٠	صباح الخير	محمدي من باريس وراحة الطهطاري ،
١٩٥٨ / ١١ / ٢٤	روز اليوسف	الجامعة التي صنعت ملكا
١٩٥٨ / ١١ / ٢٧	صباح الخير	ميلاد الإنسان الفرة
١٩٥٨ / ١٢ / ٤	صباح الخير	الشعر الروسي ومايكوفسكي
١٩٥٨ / ١٢ / ٢٥	صباح الخير	ألفردا أبنيكم عن نولفي الحكيم
١٩٥٩ / ١ / ١	صباح الخير	كيف نعيش في عصر الثورة
١٩٥٩ / ١ / ١٥	صباح الخير	الحس التاريخي للثورة العربية
١٩٥٩ / ١ / ٢٩	صباح الخير	كلام للداعل وكلام للخارج
١٩٥٩ / ٢ / ٥	صباح الخير	هؤلاء النقاد المتأدبون
١٩٥٩ / ٢ / ١٢	صباح الخير	دون جوان في كل مكان
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	وصول أول رجلين إلى القمر
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	نجوم العصر - مارلين مونرو - جيمس دين - فرانكسور ساجان
١٩٥٩ / ٣ / ٥	صباح الخير	الوحدة حياتنا
١٩٥٩ / ٣ / ١٢	صباح الخير	السائح وزوجته في باريس
١٩٥٩ / ٤ / ٢	صباح الخير	هملت المسكين في البرناتج الثاني
١٩٥٩ / ٤ / ٩	صباح الخير	كنت في بغداد عندما بدأ الانحراف
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	صباح الخير	حديث صريح على شاطئ دجلة
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	صباح الخير	أول مسرحية عربية واقعية - مهلهف باشا في كهوة النسيم للرح أنطون
١٩٥٩ / ٥ / ١٤	صباح الخير	النزك كائفي
١٩٥٩ / ٥ / ٢١	صباح الخير	مخاضات باريس ومخاضات القاهرة
١٩٥٩ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	قصة خاطئة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الحسن الثالث
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الشيوعيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	اعزفوا في
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	أين الأدب ؟ - كلا الجنين خطأ - درد على مقال لأليس منصور هاجم
١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير	فيه أنيس ترجمة محمد القصاص لمسرحية الأيدي المفلدة ،
		دور الملك الصغير ودور إسرائيل في المقاومة القادمة

١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير	باب التجار مغلغ
١٩٥٩ / ٦ / ١٨	صباح الخير	لم يكن حيا عليا . توبة اللذان موت
١٩٥٩ / ٦ / ٢٥	صباح الخير	لفضيحة
١٩٥٩ / ٦ / ٢٩	روژ اليوسف	حظوة جديدة في سياسة الأمر الواقع
١٩٥٩ / ٧ / ٢	صباح الخير	دعهم يهرشون رؤوسهم ، الميت لا يشرب ، أمير ناب أزرق
١٩٥٩ / ٧ / ٩	صباح الخير	البلاد العربية لا تقع في أفريقيا أو آسيا ولكنها قارة مستقلة
١٩٥٩ / ٧ / ٩	صباح الخير	الفرغ مرة ثانية ، عيد للإنسان ، عيد ميلاد سعيد
١٩٥٩ / ٧ / ١٣	روژ اليوسف	١٤ يوليو ١٩٥٨ ، ١٤ يوليو ١٩٥٩
١٩٥٩ / ٧ / ١٦	صباح الخير	أمي ملكة جمال وأني صميم دسومست موم
١٩٥٩ / ٧ / ١٦	صباح الخير	باب الأدب . حمار حوسو . محمود طاهر لاشين
١٩٥٩ / ٧ / ٢٧	روژ اليوسف	هل تتجبع هذه المحاولة ؟
١٩٥٩ / ٧ / ٣٠	صباح الخير	٣ أسئلة من المشارع
١٩٥٩ / ٧ / ٣٠	صباح الخير	الطعة السميكة والكلب التحيف . رد الاعتبار للوجودية . اطردوا الشر
١٩٥٩ / ٨ / ٣	صباح الخير	بين الأحلام والواقع
١٩٥٩ / ٨ / ٣	صباح الخير	إيا لوزة العرب جميعا
١٩٥٩ / ٨ / ٦	صباح الخير	من ساكنة المهرم إلى ساكنة سوق البقر
١٩٥٩ / ٨ / ١٣	صباح الخير	مارد النساء في باريس ، لا يقيموا فرحا لسلامه موسى
١٩٥٩ / ٨ / ١٧	روژ اليوسف	هل نؤمن بساتير أم زانوفه
١٩٥٩ / ٨ / ٢٠	صباح الخير	كيف تختار مكتبة بيتك
١٩٥٩ / ٨ / ٢٤	روژ اليوسف	الفصل الأخير من قصة قاسم والتبوعين
١٩٥٩ / ٨ / ٢٤	روژ اليوسف	ماذا يقولون هذا الحكم ؟ ، فرقة محلك سر
١٩٥٩ / ٨ / ٢٧	صباح الخير	ماذا يريد اليهود مقابلة عروشوف ؟
١٩٥٩ / ٨ / ٢٧	صباح الخير	مسكين فرانز كافكا
١٩٥٩ / ٨ / ٣١	روژ اليوسف	هالة جبل وبداية جبل
١٩٥٩ / ٩ / ٣	صباح الخير	خريف امرأة أمريكية في روما
١٩٥٩ / ٩ / ٣	صباح الخير	الأبدى الناعمة لم تلدك بابك ما ذئبي أنا ؟
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روژ اليوسف	الحب منذ ١٠٠٠ عام
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روژ اليوسف	قصة الرئيس في النيبا
١٩٥٩ / ٩ / ١٠	صباح الخير	صندوق توفيق الحكيم
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	روژ اليوسف	قضية الجزائر في أعظم مراحلها
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	روژ اليوسف	التعلم الجامعي بين العقل والمحاولة
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	صباح الخير	سيبا توغراف عباس
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	صباح الخير	ماذا يقولون هذا الكلام
١٩٥٩ / ٩ / ١٧	صباح الخير	يتفرغ خلدمة الله ورسوله
١٩٥٩ / ٩ / ٢١	روژ اليوسف	كيف يعيش سيد درويش
١٩٥٩ / ٩ / ٢٤	صباح الخير	جبل قصي وضوان ويحيى حق
١٩٥٩ / ١٠ / ١	صباح الخير	أصنقاء الجزائر انزليون
١٩٥٩ / ١٠ / ٥	روژ اليوسف	الهابة السعيدة النعسة
١٩٥٩ / ١٠ / ٨	صباح الخير	شاعرة أوسحت لزوجها فيذهب في التفتد - ينوع الشباب
١٩٥٩ / ١٠ / ١٢	روژ اليوسف	من الذي يستفيد لو نجح احتفال قاسم
١٩٥٩ / ١٠ / ١٩	روژ اليوسف	مسرحات شوق .. أوبريات
١٩٥٩ / ١٠ / ٢١	روژ اليوسف	كيف يصبح السباليون غنائين
١٩٥٩ / ١١ / ٩	روژ اليوسف	الأرهاني القديم وليس الوراة اجنبية
١٩٥٩ / ١١ / ٩	روژ اليوسف	الملك الأورق الشيطان
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روژ اليوسف	الواجب الأيديولوجي للاتحاد القومي
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روژ اليوسف	لفضيحة جلال
١٩٥٩ / ١١ / ٢٣	روژ اليوسف	موت الشرير أو حياته
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روژ اليوسف	س السماء إلى الأرض
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روژ اليوسف	١٣ قصة متحنى الرقابة من إعرابها والقصاص من تأليف نخبة مختارة من
١٩٥٩ / ١٢ / ٧	المساء	الكتاب العليل .
		الاعتراف بالعمل الفني أولا

١٩٥٩ / ١٢ / ٧	روز اليوسف	هؤلاء البشر مزيفون
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	الخروج من الأزمة
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	القصة العالمة المجهولة
١٩٥٩ / ١٢ / ٢١	روز اليوسف	فرقة علكك سر
١٩٥٩ / ١٢ / ٢٨	روز اليوسف	أكثر من فيلم جديد
١٩٦٠ / ١ / ٤	روز اليوسف	هل يعود الأحزاب العراقية بعد غد
١٩٦٠ / ١ / ١١	روز اليوسف	أرشح هذا الرجل لجائزة الدولة «ساعة المحصرى»
١٩٦٠ / ١ / ١٨	روز اليوسف	الفيلم العربي أحسن من الفيلم الأمريكى
١٩٦٠ / ١ / ٢٥	روز اليوسف	التفانى حرام والأبزاز حلال
١٩٦٠ / ٢ / ١	روز اليوسف	السهم فى قلب الحقيقة
١٩٦٠ / ٢ / ٨	روز اليوسف	برنارد شو فى القاهرة ، فن الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	كل الكتاب يكتبون فى الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	مواهب ضد غير الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ٢٢	روز اليوسف	فن الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٥	صباح الخير	نجحت الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	الفيلم الهادئ
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	جريدة لمحدث الآن ، الأردن مسلم اللاجئين وتيسمهم لاسرائيل
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	لقاء آسيا وأفريقيا
١٩٦٠ / ٣ / ١٠	صباح الخير	بن جويرون يلقى بديجول وماكيلان بعد لقائه ايزنهارو
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	الذكاء السلاح الجديد فى معركة الجزائر
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	مطلوب مسرح دارى
١٩٦٠ / ٣ / ٢٨	روز اليوسف	المسرح والمسجد
١٩٦٠ / ٤ / ٤	روز اليوسف	أفلام التمر
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	التصور من النظام
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	أهنية نجاة أضية شعبية
١٩٦٠ / ٤ / ١٨	روز اليوسف	صنف الحريم «مسرحية لعان عاشورة
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	مازال هناك وقت للحب
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	هذه معركةكم غادعلوها جميعا
١٩٦٠ / ٥ / ٢	روز اليوسف	حب وغرب وطرب
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	سر التراجيع
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	يا عبيتنا
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	مدينة خلوة فى الظلام
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	يا حبيبى
		بأى غيبة ميتكلم عرشوف ، رجلتا فى هالانا ،
١٩٦٠ / ٥ / ١٩	صباح الخير	موت على حان
١٩٦٠ / ٥ / ٢٣	روز اليوسف	عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	بعد أسبوع رفع راية جديدة فى المريا
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	الإثارة وحدها لا تكفى
١٩٦٠ / ٦ / ٢	صباح الخير	عرشوف هو الذى يختار ، الاصطبايات لماذا ، حتى أنت يا كيش ؟
١٩٦٠ / ٦ / ٦	روز اليوسف	تركيا ليست فى أوروبا
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	تاريخان بلفيان : «تاريخ اليونان مع تاريخ العرب»
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	جبار الشافعة ووشى الشافعة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٠	روز اليوسف	أسبوع الكرامة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٦	روز اليوسف	١ + ١ = ٢ والحادى الإجمالى ، هل تعود المنكارية
١٩٦٠ / ٦ / ٢٧	روز اليوسف	النقطة السوداء «كتاب للمؤلف الأمريكى
		فردريك ماير»

١٩٦٠ / ٧ / ٤	روز اليوسف	ولكني أنف على كفيه
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	روز اليوسف	دمشق تبحث عن مسرح
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	صباح الخير	رودة وكركيت ومضيق
١٩٦٠ / ٨	الأدب	قرأت المند للماضي من الأدب - الفصل
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	هل يسرق الاستقلال ؟
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	أديب أدهر له بالوت - (البند الأدبي في مصر)
١٩٦٠ / ٨ / ١٥	روز اليوسف	لماذا تلف رواء الكونفر
١٩٦٠ / ٩ / ١٢	روز اليوسف	الأفكار الصادرة
١٩٦٠ / ٩ / ٢٦	روز اليوسف	هجرهم جند على القومية العربية
١٩٦٠ / ١٠ / ٣	روز اليوسف	ليلة في بيت بيروت
١٩٦٠ / ١٠ / ٢٤	روز اليوسف	آخرهم
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الفرات في حياة روز اليوسف
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	بطاقات شخصية للأديب
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	المقارن بين الأديب النائي والأديب الفاضل والأديب السابق - (طه حسين - الطاهر - أدباء مايقون)
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الموسم السبيل الجديد
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الواقفون على القصة الواقفون على القصة يحبرون أدب الزمير دول أدب فارغ
١٩٦٠ / ١١ / ١٤	روز اليوسف	ماذا تريد أن تكون
١٩٦٠ / ١١ / ٢٨	روز اليوسف	الحيرة الثلاثية : ثلاثة مسرحيات في الفن (١) الكلاسيكي العالي
١٩٦٠ / ١٢ / ٥	روز اليوسف	(٢) الصنفي القديم (٣) المسرحي المعاصر
١٩٦٠ / ١٢ / ١٩	روز اليوسف	عبد الواسط الفني
١٩٦٠ / ١٢ / ٢٦	روز اليوسف	عبد الرجل المتدهش - رفاة الطهطاوي
١٩٦١ / ١ / ٢	روز اليوسف	عن كلمة ولا
١٩٦١ / ١ / ٩	روز اليوسف	إسرائيل ليست في آسيا
١٩٦١ / ١ / ١٢	روز اليوسف	لا قبر ولا لبنان ، بل الواقع
١٩٦١ / ١ / ١٢	صباح الخير	أنظر خلفك في طيف وأعيد لشرا في أصوات الصبر ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	نبأ الأبياء الصغار وأعيد لشرا في أصوات الصبر ١٩٦١ ،
١٩٦١/١/١٦	روز اليوسف	لثلاث دروس من الفاضل إليوت
١٩٦١/١/٢٣	روز اليوسف	عناء للشعب
١٩٦١/١/٣٠	روز اليوسف	أعشى
١٩٦١/٢/٦	روز اليوسف	معنى عدم التدخل
١٩٦١/٢/١٣	روز اليوسف	التحليل الوحيد هو .. الكسل
١٩٦١/٢/٢٠	روز اليوسف	هواء الخضارة
١٩٦١/٢/٢٧	روز اليوسف	المقاس الجديد للوطنية
١٩٦١/٢/٢٧	روز اليوسف	في سبيل الزعامة فقط ، أنصف نفسه
١٩٦١/٣	الحلة	أحزان النساء - ترجمة كمال الحناوي عن أشعار روبرت بروك
١٩٦١/٣/٢٥	أخبار اليوم	ما هكذا التقى
١٩٦١/٤/٣	روز اليوسف	الطهرات الأخيرة (حول الشاعر عزيز أباظة)
١٩٦١/٤/٣	روز اليوسف	لقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)
١٩٦١/٤/٤	الحياة	جمع ديون الفورة ولم يكسب منها شيئا
١٩٦١/٤/١٧	روز اليوسف	عبد الوهاب وإحسان وأنا في قصص الانهزام
١٩٦١/٤/١٧	روز اليوسف	أبناؤنا يمدون يديهم ولا آذان
١٩٦١/٤/٢٠	روز اليوسف	طه حسين
١٩٦١/٥/١	روز اليوسف	(أعيد لشرا في دمايا يبل منهم للتاريخ ١٩٦١)
١٩٦١/٥/٨	روز اليوسف	طه حسين القصاص
١٩٦١/٥/١٥	روز اليوسف	طه حسين القصاص
١٩٦١/٥/٢٢	روز اليوسف	طه حسين والثرية
١٩٦١/٥	الكتاب	لماذا كان طه حسين عاليا
		حول الشعر .. الشعر .. والشعر ..

١٩٦١/٦	الكاتب	نوحه .. الشاعر
١٩٦١/٥/٢٩	روز اليوسف	الطاد والمثلث دجوس (١)
١٩٦١/٦/٥	روز اليوسف	مخاض المأثرة (الطاد)
١٩٦١/٦/١١	روز اليوسف	هل هو شاعر (الطاد)
١٩٦١/٦/٢١	روز اليوسف	المصحة الثائرة (الطاد)
١٩٦١/٦/٢٣	روز اليوسف	نم هو شاعر ولكن (الطاد)
١٩٦١/٦/١٠	روز اليوسف	ولكنه لا يستطيع (الطاد)
١٩٦١/٦/١٧	روز اليوسف	الطاد والمستقبل
١٩٦١/٦/١٧	أخبار اليوم	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١» )
١٩٦١/٦/١٩	روز اليوسف	موزون والله العظيم
١٩٦١/٦/١٠	روز اليوسف	أعلاذك في المجتمع الجديد
١٩٦١/٦/١٧	روز اليوسف	الحذف البعيد والحذف القريب
١٩٦١/٦/٢٤	روز اليوسف	حرقة الرجولة
١٩٦١/٦/٣١	روز اليوسف	توفيق الحكيم
١٩٦١/٨/٧	روز اليوسف	المعلن بالقباب (توفيق الحكيم)
١٩٦١/٨/١٤	روز اليوسف	القفر فوق الزمن (الحكيم)
١٩٦١/٨/٢١	روز اليوسف	تعلم كيف تجلس
١٩٦١/٨/٢٨	روز اليوسف	من ماجدولين إلى سنية
١٩٦١/٨/٤	روز اليوسف	أين مكانه (توفيق الحكيم)
١٩٦١/٨/٢٨	روز اليوسف	صير الأمور الوسط والتعادلية «الحكيم»
١٩٦١/٨/٤	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١» )
١٩٦١/٨/٢٨	روز اليوسف	ماذا لا تقرب الحساء
١٩٦١/٨/٤	روز اليوسف	أزمة احترام
١٩٦١/٨/١١	روز اليوسف	اشراكية التعليم
١٩٦١/٨/١١	روز اليوسف	الإيصاء المبررة - إبراهيم عبد القادر المازلي
١٩٦١/٨/١٨	روز اليوسف	العاجز عن الحب «المازلي»
١٩٦١/١٠/٢	روز اليوسف	مات الفنى المازلي
١٩٦١/١٠/٩	روز اليوسف	القلب القاتل «المازلي»
١٩٦١/٨/١١	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١» )
١٩٦١/٨/١٨	روز اليوسف	اشراكية التعليم
١٩٦١/٨/٢٥	روز اليوسف	وزارة العصر الحديث
		الأسبوع الصعب
١٩٦١/١٠/٩	روز اليوسف	صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت
١٩٦١/١٠/٩	روز اليوسف	كل ما يمتنا الآن هو أنت
١٩٦١/١٠/١٦	روز اليوسف	كيف نلمس الاشتراكية باليد
١٩٦١/١٠/١٩	صباح الخير	أنت يدك في الماء لكن أنا يدى في النار
١٩٦١/١٠/٢٣	روز اليوسف	ملاحظات عابرة
١٩٦١/١٠/٢٣	روز اليوسف	عذبوها جيد
١٩٦١/١٠/٢٣	روز اليوسف	والظفرون أيضا
١٩٦١/١٠/٣٠	روز اليوسف	معصر الاشتراكية في يدهم
١٩٦١/١٠/٣٠	روز اليوسف	حتى نرى بأعين مفرحة
١٩٦١/١١	الكاتب	توسعى واستنارة اللحن
١٩٦١/١١/٦	روز اليوسف	أكتب لأخيهكم
١٩٦١/١١/٦	روز اليوسف	٣٦ عاما من الصراع ضد الرجعية
١٩٦١/١١/١٣	روز اليوسف	الكلمة والقانون
١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	أؤمن بالخير في شعبنا . موسيقى اللحن والدم
١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	تعلم الاشتراكية
١٩٦٢/٢/١٢	من الى	
أسبوعياً		



١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	سيناريو فيلم هن العالم . إذا كانت هناك خطبة هي الحرب
١٩٦١/١١/٢٧	روز اليوسف	الفضل للنسبة
١٩٦١/١٢/٤	روز اليوسف	المناف إلى الله ، شعراء كتاب المخطوطات (أعيد نشرها في «رحلة على الزرق بيروت ١٩٧١» )
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	أزمة تطلب الحل ، أسبوع السعادة للفن النحس ، قصاصين السينا
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	موسيقى اللحم والدم
١٩٦١/١٢/٢٥	روز اليوسف	مجلس الثورة الجديد ، فن بدون جمهور عودة الأسد المجهز - جمال عبد الناصر لوى ذيل الأسد اليربطني في عام ١٩٥٦
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	ولد عاد يزور من جديد
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	أربعة كتب جديدة
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	مل الفراغ
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	الشاعر الشيخ المرشح لحائزة الدولة «عزيز أهاطة»
١٩٦٢/١/١٥	روز اليوسف	غور جبهة قومية
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	الشعار والحقيقة
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	ماذا جرى في حياتنا الأدبية (أعيد نشرها في «الكاتب في ١٩٦٢/٣» )
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	الرجل العائلي
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	لبنه لم يعرف «جيوفاي بركاتشيو» (أعيد نشرها في «رحلة على الزرق - بيروت ١٩٧١» )
١٩٦٢/٢/٥	روز اليوسف	انتماسة للفلاحين
١٩٦٢/٢/١٢	روز اليوسف	محمد الإنسان - ١ - الحزن وليف
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	٢ - قلب رجل
١٩٦٢/٢/٢٦	روز اليوسف	٣ - إليك أشكو
١٩٦٢/٣/٢٣	الأهرام	كاتب الأرض والدماء . «كاتب جزائري» اسمه مولود فرعون ، البحث عن القرن العشرين أفريقيا بين حضارتين إبراهيم المازلي شاعرا الفن والقانون والتنظيم السياسي شاعر البحار المأذلة «أحمد رامي» الجمود هو عدو الإبداع الأول الثقافة العربية المعاصرة في ظل البناء السياسي الجديد الحفظ الأكبر
١٩٦٢/٤/٦	الأهرام	الأدب في سبيل الحياة والحياة في سبيل الإنسان
١٩٦٢/٥	الأهرام الاقتصادي	الانطلاقة المهددة عند ولم يملك
١٩٦٢/٥	الكاتب	نارك الملايكة والشرع الحرف
١٩٦٢/١٢/١٩	الأهرام	في دنيا الله «جمهورية قصصية لتجيب محفوظ» .
١٩٦٢/١٢/٢٧	الأهرام	(أعيد نشرها في «النساء ١٩٦٣/٤/١٠» ولي الجمهورية ١٩٦٣/٤/١٢ )
١٩٦٢/١٢/٢٩	الأهرام	دفاع عن الثقافة
١٩٦٣/١/٢٢	الأهرام	لماذا لا تتدخل الدولة في صناعة الشعر؟
١٩٦٣/١/٢٢	الأهرام	علم يمكن تلحين الشعر الجديد
١٩٦٣/١/٢٢	الحلة	مختارات في فهم الشعر وتقدمه بقلم ت . س . إليوت
١٩٦٣/١/٢٢	أخبار اليوم	فترة التوافق
١٩٦٣/٥/١٥	آخر ساعة	الإعدادات لمرحلة جديدة مؤقته في التطور المسرحي
١٩٦٣/٥/٢٢	آخر ساعة	الحواجة هو بطل الموسم
١٩٦٣/٥/٢٩	آخر ساعة	«التفازة السوداء» وعائلة زيزي»
١٩٦٣/٦	الكاتب	مؤثر الأدباء - لماذا لا يعقد في الجزائر؟
١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	بحر لطفة عربية اشتراكية
		الإحسان والقيم - موضوع جديد عند نجيب محفوظ

١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	السيان والحرث لتجيب عطوف
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	التصويرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	كان نوريًا في الأدب أيضا - دناظم حكمت ،
١٩٦٣/٦/٢٦	آخر ساعة	الشاعر الزوبعة ورفاقه (إيفتشكو)
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	التصويرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	خواطر في الفن
١٩٦٣/٨/٥	روز اليوسف	كازانزاكس وأو ليس ملحمة جديدة ،
		التطبيق الاشتراكي والمؤسسات العامة
		القيادة الجماهيرية وقانون المؤسسات الجديدة في
١٩٦٣/٨/٧	الأهرام	المجمع الاشتراكي
١٩٦٣/١١/١٨	روز اليوسف	حول مشكلة المسرح المصري - الميلاد الكلاسيك
١٩٦٣/١١/٢٥	روز اليوسف	إلى متى لا أعرف من تكون
١٩٦٣/١٢/٢	روز اليوسف	ماهر الأدب المصري ؟ أسطورة البرودي الثاني
١٩٦٣/١٢/٩	روز اليوسف	الكراذلة والمسرح
١٩٦٣/١٢/١٦	روز اليوسف	للزلف هو المسرح
		(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت» )
١٩٦٣/١٢	الكتاب	الشعر بين القداسة والجهنم
١٩٦٣/١٢/٢٥	الأهرام	وجهة نظر في التراث - صبه أم قرة شافعة
١٩٦٤/١/١٣	الأهرام	أشفاق
١٩٦٤/١/١٦	الأهرام	ابن الرومي
١٩٦٤/١/١٧	الأهرام	الآباء والأبناء في مسرح ميخائيل
١٩٦٤/١/٣١	الأهرام	الرجعة والحياء الشرقي
١٩٦٤/٢/٧	الأهرام	ملاهيبي حلاق بغداد
		(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت» )
١٩٦٤/٣	النصر	مخطرات إصلاح عبد المصير : من الشعر القديم
١٩٦٤/٣/١٣	الأهرام	مصنف الشعر العربي
١٩٦٤/٣/٢٥	الأهرام (معلق)	إنا لله وإنا إليه راجعون «تأبين العقاد»
١٩٦٤/٤	النصر	من تراثنا القديم في الشعر : شاعر فارسي
١٩٦٤/٤/٢	الأهرام	عالم طيبة ولكنه بريء
١٩٦٤/٤/١٧	الأهرام	بلاد أوروبا
١٩٦٤ / ٥ / ١	الأهرام	أعادة ترتيب البشر
		(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت» )
١٩٦٤/٦/٥	المصور	أين الشاعر من سياجنا الجديدة
١٩٦٤/٦/٢٦	الأهرام	الشعر الأسود
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	ولما بالفرن
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	كذلك يحصل على جواز مرور
١٩٦٤/٧/١٧	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
		لوزكا شاعر الأندلس
١٩٦٤/٧/٢٤	الأهرام	فلاح عن النظم
١٩٦٤/٧/٣١	الأهرام	صرخة ليست في واد
١٩٦٤/٨/٢١	الأهرام	العقاد إنسانا
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	الشعر المصحف
١٩٦٤/٩/٢٥	الأهرام	رحلة في الزمن
١٩٦٤/١٠/٩	الأهرام	نحو المؤخر القادم للأبناء العرب
١٩٦٤/١٠/٩	الأهرام	ولقد ولدت بباب إسفيل
١٩٦٤/١٠/٢٣	الأهرام	كان مخلصا حين رفض الجائرة
١٩٦٤/١٠/٣٠	الأهرام	رعاية كل الإنجازات في إنتاج الكتاب
١٩٦٤/١١/١٥	الأهرام الاقتصادي	

١٩٦٤/١١/٢٥	الأهرام	شئ من الغراب وشئ من الجبل
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	بين الشعراء وحبشة الشعر
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٥	الجمهورية	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٨	الأهرام	الشعر وراء الألف
١٩٦٤/١٢/٢٥	الأهرام	لثلاثة قرون من الضحك
١٩٦٤/١٢/٣٠	المساء الأدنى (ملحق)	مصادرة الأملال الكلاسيكية ومجد دليلا على نأعونا
١٩٦٥/١/٨	الأهرام	الظاهر والباطن من يحيى حتى إلى مصطفى محمود
١٩٦٥/١/٢٢	الأهرام	سكت الصوت الصارخ في البرية
١٩٦٥/١/٢٦	الثقافة	(حول الشاعر ت. س. إلبوت)
		بين القديم والجديد
١٩٦٥/٢/١	الأهرام	من هو الخلف ومن هو الخلف الثوري
١٩٦٥/٢/٥	الأهرام	ثم جف المطر
١٩٦٥/٢/٨	الأهرام	لقد قصة المنكوبت
١٩٦٥/٢/١٩	الأهرام	دائني بلفة الضاد
١٩٦٥/٤/٩	الأهرام	الملكي هورت في الحديقة القروية
١٩٦٥/٤/٢٣	الأهرام	حياة جديدة للثون الذهب
١٩٦٥/٥/٢٨	الأهرام	وهو شاعر - ألبها - محمد منصور
١٩٦٥/٦/٤	الأهرام	الفاخرة الثانية للبحار الثالثة
١٩٦٥/٦/١١	الأهرام	مقدمة لدراسة شعرا القديم (١) ما جندوى الشعر
١٩٦٥/٦/١٨	الأهرام	(٢) بين الهادئة والفرح
١٩٦٥/٦/٢٥	الأهرام	(٣) الشاعر يظلم
١٩٦٥/٧/٢	الأهرام	حوار مع الكون
١٩٦٥/٧/٣٠	الأهرام	حوار مع الكائنات
١٩٦٥/٨/١٣	الأهرام	الحب بين عصمتين
١٩٦٥/٨/٢٥	الأهرام	أوران من الصداق
١٩٦٥/٩/٣	الأهرام	من معطف برشكين
١٩٦٥/٩/١٧	الأهرام	صانع وجدان أمه
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	« نهاية الشاعر » - كتاب في الشعر الروسي تأليف برشكين
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	قرأت العدد الماضي من الآداب - الأبحاث حول مقالين من الدكتور محمد منصور
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	(أعيد نشرها في « رحلة على الزرق » القاهرة ١٩٧١ )
١٩٦٥/١١/٥	الأهرام	منى تنحدر من عطفة الضحك
١٩٦٥/١١/٢٦	الأهرام	« واپور الطمحين » الذي طعن المسرح
١٩٦٥/١٢/٣	الأهرام	ساعة ونصف من الفن الرفيع
١٩٦٥/١٢/١٧	الأهرام	سليمان الحلبي بين الزهرة والظل
١٩٦٥/١٢/٣١	الأهرام	حصار العام
١٩٦٦/١/٢٩	الإذاعة	رحلة الأسبوع : إلى أهما
١٩٦٦/٢/٤	الأهرام	حول الفن مهرا
١٩٦٦/٢/٧	الأهرام	ملاعب حلاق بغداد
١٩٦٦/٢/١١	الأهرام	حول المسرح البشري
١٩٦٦/٢/١٨	الأهرام	ما البراما
١٩٦٦/٣	الآداب	لجبري الشعرية
١٩٦٦/٣/١١	الأهرام	دور الشعر في المسرح
١٩٦٦/٣/١٨	الأهرام	وداعا أمين أمون
١٩٦٦/٣/٢٥	الأهرام	كتاب جديد من اللزني : ورمز الطفل : خروسة في أعين للزني : لمصطفى ناصف
١٩٦٦/٤/١	الأهرام	بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالي هل من حقا الاحتفال ؟
١٩٦٦/٤/١٥	الأهرام	الشاعر الذي أحرق حيا : إبراهيم ناجي
١٩٦٦/٤/٢٨	الأهرام	الفن والحياة
١٩٦٦/٥/١٣	الأهرام	ويولد الجديد من القديم

١٩٦٦/٦/١٧	الأهرام	كبل أن تصدر مجلات جديدة ، هل تفهم ما المطلوب قرأت العدد الماضي من الآداب نقد قصائد :
		الحزب والقمر حتى يتطلع القمر على أسوار بابل الرافضة والراوش
١٩٦٦/٧	الآداب	أين الوجه المهيئ في الثقافة الأمريكية للمتزعة والضمرودن
١٩٦٦/٩/١٦	الأهرام	الرواية الأمريكية الحديثة
١٩٦٦/٩/٢٣	الأهرام	الشيخ الشجاع - على عبد الرازق ،
١٩٦٦/٩/٣٠	الأهرام	هل المسرح أدب
١٩٦٦/١٠/٢١	الأهرام	لمن يوجه الشعر
١٩٦٦/١١/٢٥	الأهرام	برخت الحديث
١٩٦٦/١٢/٩	الأهرام	مناقشة الأبحاث التي وردت بالعدد الأول من مجلة الآداب - يناير ١٩٦٧
١٩٦٧/١/١٣	الأهرام	من الملمعة الليبرالية إلى أبو نواس الاسكتلندي
١٩٦٧/٢	الآداب	(شاعرة يونانية اسمها سافو عاشت على جزيرة لسبوس)
١٩٦٧/٢/٢٤	الأهرام	سارتر والشعر
١٩٦٧/٣/١٤	الجمهورية	شاعر كبير حقا : بلعوشكو
١٩٦٧/٤/١٤	الأهرام	في أزمة النقد
١٩٦٧/٥/٥	الأهرام	ماذا يقولون عن شعرا العرب الحديث
١٩٦٧/٥/١٢	الأهرام	ملك حارم - قراءة لقصيدة سرالية ،
١٩٦٧/٥/١٩	الأهرام	أحد الذين جددوا الحياة : محمد فريد أبو حديد
١٩٦٧/٥/٢٦	الأهرام	حول مجلة أدباء آسيا وأفريقيا
١٩٦٧/٧/١٧	الجمهورية	مقال في الإنسان ، والشعر والتجربة . أحسن كتب قرأها عام ١٩٦٧
١٩٦٨/١/٥	المصور	النتائج الشرقية عند توليف الحكم
١٩٦٨/٢	المصور	الطعامية والصدق والإنسان
١٩٦٨/٢/٢	المصور	لا تفريق لصدفك إنني بحسب حيا أفلاطونيا
١٩٦٨/٢/٥	المصور	(أعيد نشرها في «رحلة على الزرق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨/٢/١٦	المصور	من رجل وامرأة إلى رجل وامرأتين
١٩٦٨/٢/٢٣	المصور	(أعيد نشرها في «رحلة على الزرق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨/٣/١	المصور	الإنسان الإنسان : مسرحية لبرنولد بريخت
	المصور	من البدء حتى الأزمة
١٩٦٨/٣/٨	المصور	(أعيد نشرها في «رحلة على الزرق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨/٣/١٥	روز اليوسف	أدب ولكن ليس له مستقبل
١٩٦٨/٣/٢١	المصور	مؤثر الأدباء وشرف المهنة
	المصور	التي الجديدة وطفة بودلير
١٩٦٨ / ٤	المجلة	(أعيد نشرها في «رحلة على الزرق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨/٤/٤	المصور	حول مؤثر الأدباء العرب
١٩٦٨/٤/١١	المصور	الفن المنقح : سياحة أجنبية في معرض تشكيل
١٩٦٨/٤/٢٦	المصور	عصر في رجل (جمال الدين الأفغاني)
١٩٦٨/٥	المجلة	أسيار معبد فرويد
		المسرح والمرايا
		(أعيد نشرها في «رحلة على الزرق» - القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨/٥/٦	روز اليوسف	الرقابة على النصصات الفنية
١٩٦٨/٥/٣	المصور	مأساة اللغة القومية
١٩٦٨/٥/١٠	المصور	حو الثقافة عصرية جديدة
١٩٦٨/٥/٢٠	المصور	القديس المقاتل
١٩٦٨/٧	الفكر لصاحبه	١٠ آراء في الدولة المصرية
		الآباد من صيغة لالة للحرية لوفيق بين الفرد والمجتمع ، وبين الحائرين الاقتصادي
		والاجتماعي .

١٩٦٨/١١	الغزل	كلوبارا بين شكبير وشوقي
١٩٦٨/١٢	الآداب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٦٨/١٢	المجلة	مسرح شوقي الشعرى
١٩٦٩/٢	الغزل	رحلة الشاعر
١٩٦٩/٣	المسرح	أرباب : مسرح العصفوالجنس : والده جديد إلى جماعة ممزق المسرح التقليدى
١٩٦٩/٣	المجلة	اسبان اسمه أرباب
١٩٦٩/٥	المسرح	الحديقة المرسومة وختارات من كتاب طه حسين ذكرى أنى العلاء
١٩٦٩/٥	المسرح	عواطر حول لغة المسرح ، حول أصالة المسرح
١٩٦٩/٦/٢٧	الأخبار	الربيع : ماله وما عليه
١٩٦٩/١٠	المسرح	لنا الصدر دون العالمين أو القبر
١٩٦٩/١٢	الآداب	كلمة لابد منها
١٩٧٠/٢	المصور	على محمود طه
١٩٧٠/٦/٢١	الأخبار (ملحق)	عواطر مسرحية : باكثير والده الشعر والمسرح
١٩٧٠/٦/٢٨	الأخبار (ملحق)	حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو الحركة
١٩٧٠/٧/٥	الأخبار (ملحق)	الفرق بين التقليد وتجديد التقليدين
١٩٧٠/٧/١٩	الأخبار (ملحق)	لقد الإنسان
١٩٧١/٢	المجلة	أصوات ومشروع صوت
١٩٧١/٦	المجلة	قراءة جديدة لشعر إليوت
١٩٧١/١٢	الآداب	لقاء مع شاعر إيراني
١٩٧٢/٣/٢٧	روز اليوسف	لتحدث عن وحيد
١٩٧٢/٤/١	الغزل	المسرح العربى بين الكلمة والحركة
١٩٧٢/٥/٤	صباح الخير	شاعر الصبر الجميل ، بلر شاكر السياب
١٩٧٢/٥/١١	صباح الخير	النساء حين يتحطمن
١٩٧٢/٥/١٨	صباح الخير	(حول رواية المرأة الأولى «لسمون دى برفوار»)
١٩٧٣/١١/٢	الأهرام	النساء حين يتحطمن .. المرأة الثانية
		النساء حين يتحطمن .. المرأة الثالثة
		معجزات
١٩٧٤/٢	الآداب	(المعجزة الأولى انطلاقا من الغزل المصرى إلى النصر والثانية الذكر طه حسين)
١٩٧٤/٨/٥	روز اليوسف	انضلت الأدبية والإبداع الأدبى
١٩٧٤/٨/١٩	روز اليوسف	أنفذوا اللغة العربية من كراهية التلايمد
١٩٧٤/٩/٢	روز اليوسف	لا تسمح بأجنداهم الأرض
١٩٧٤/٩/٢٣	روز اليوسف	أنفذوا المستقبل من الماضي
١٩٧٤/١١	الكاتب	مرثية للذين راهنا على الجواد الحاضر
١٩٧٤/١٢	الكاتب	أصوات شعرية جديدة
١٩٧٥/٣	الكاتب	كلمة الشعر
١٩٧٥/٦	الكاتب	سؤال ملح
١٩٧٥/١٢	الكاتب	الجزائر
١٩٧٦/١	الدوحة	تنازع شرف العقل
١٩٧٦/٣	الدوحة	معنى الحدائق والمعاصرة فى الآداب
١٩٧٦/١	الدوحة	الحدائق العربية فى العقل والوجدان
١٩٧٦/٢	الدوحة	شاعر وثلاث نساء
١٩٧٦/٣	الدوحة	العاشقة الأدبية
١٩٧٦/٤	الدوحة	عندما أسرق الأديب كعبه (عن أن حيان الترحيدى)
١٩٧٦/٥	الدوحة	ثلاث كلمات عربية
١٩٧٦/٦	الدوحة	شاعر الشمال عاشق عيسى الدين وفاطمة
١٩٧٦/٧	الدوحة	(حول الشاعر السويدي جوناك أكيولوف)
١٩٧٦/٨	الدوحة	المرأة التى كرهت شكبير
١٩٧٦/٩	الدوحة	(حول دليايكون النافذة الأمريكية)
١٩٧٦/١٠	الدوحة	كتابة على وجه التاريخ
١٩٧٦/١١	الدوحة	امرأتان فى عيد الفن (خادعة الكاميليا ومدمام بولغاري)

١٩٧٩/١١/١٠	أخبار اليوم	أزمة الثقافة في مصر.. سببها مسلسلات الإثارة والتلفزيون.
١٩٧٩/١٢/١٧	الأهرام	هل الكتاب المصري في أزمة : أزمة في القراءة
١٩٧٩/١٢/٢٧	الأهرام	مباراة الثقافية بين عام مصر وعام يحيى
١٩٨٠/٤	الدوحة	مشارف الحسين : الصبغ والبريد
١٩٨٠/٤/٣	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : الذكي والعاثي والفي
١٩٨٠/٤/١٧	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والدوحة
١٩٨٠/٥	الدوحة	مشارف الحسين : في زمننا الشعرى الأول
١٩٨٠/٦	الدوحة	مشارف الحسين : من الزقاق إلى أوروبا على جناح الهم
١٩٨٠/٧/٨	الأهرام	رد مطروح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور في الأهرام في ١٩٨٠/٧/١)
١٩٨٠/٧/١٥	الأهرام	الاستكبرية تتنافس معاتها الثقافية
١٩٨٠/٨/٣	الأهرام	الأدباء بين الظلم والإصاف
١٩٨٠/٨/٢١	الأهرام	الضرائب لا تفرق بين الثأيف والأخبار
١٩٨٠/٨	الدوحة	مشارف الحسين : لكاتبنا وكانهم أجلام
١٩٨٠/٩	الدوحة	مشارف الحسين : إبراهيم بن يحيى أرقى المسلمين وأصدقهم
١٩٨٠/١٠	الصحراء	موقفنا من التراث : بدعة
١٩٨٠/١٠/٣٠	الأهرام	أكاديمية الفنون أوتكتنا المشجوعة وهي وليمة
١٩٨٠/١١	الدوحة	مشارف الحسين : كتابان تعلمت منهما
١٩٨٠/١١	الحلال	عندما أشرق الأديب كعبه
١٩٨٠/١٢	الدوحة	مشارف الحسين : جماعة الفصحك القديم
١٩٨١/٣	الدوحة	مشارف الحسين : الأرملة الكبار
١٩٨١/٥	الدوحة	مشارف الحسين : على المغاني الغرى لأول مرة
١٩٨١/٦	الشرح	هل الجملة لماذا ؟

٤ : شقيقات صحفية ولدت ودم على أسئلة :

١٩٥٥/١	الأدباء	التحرير رأى في الشعر الحديث الأدباء ينفق مستقبل الشعر العربي الحديث ،
١٩٥٨/١/٢٧	الجبل	صالحناز كاظم معركة في مهرجان شوقي
١٩٥٩/١/١٠	الإعلام	استفتاء النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية في عام ١٩٥٨ . كتاب
١٩٦٠/١٠	الأدباء	١٩٥٨ ، رسالة إلى الله ، توفيق الحكيم فاروق شوشة مع الأدباء : صلاح عبد الصبور أنيس منصور هل انقضت عن الشعر ؟ هل يصير نسلك من المدرسة الحديثة في الشعر ؟ ما هي الفلسفة في الحياة ؟ فاروق شوشة ندوة الأدباء : قضية الشعر الجديد الأدباء سماد زهير ندوة روز اليوسف : الموضوع أدب المرأة سمية عثمان آخر ساعة ظروم باكثير استفتاء أدبي عن الموسم الأخير والشيخوخة بهيون من الأسئلة : من هو أديب ١٩٦٢ : نجيب محفوظ كتاب ١٩٦٢ : يا عالم الشجرة مسرحة ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة
١٩٦٧/١		
١٩٦٧/٧/١٩	روز اليوسف	
١٩٦٣/١/٢	آخر ساعة	

١٩٦٣/١٢/٢١/١	الإذاعة	الأديب والقطعة المنيّة - معركة ٥٦ كانت نقطة التحول في تاريخ الأدب
١٩٦٤/٤/١٣	روز اليوسف	عبد الله إمام الطبقة الجديدة تبادل المصالح وتفتح القنفذ
١٩٦٤/٤/١٤	الكواكب	مدح كامل طوق على سيد درويش وكل من سبقه وعاصره (حديث صحفي حول عبد الوهاب)
١٩٦٤/٥	الأدب	إبراهيم الصريق
١٩٦٤/٩/٢٦	الإذاعة	أزمة الشعر العربي المعاصر ندوة الأدب ، في حياتي شعور كثيرة وفيرة أحمد سعيد محمديت
١٩٦٤/١٢/٣	العقاد	حديث عن النفس والشعر
١٩٦٥/٧	المجلة	صبري حناط وضع القنون الأدبية الراهن في مصر
١٩٦٦/١/٤	الكواكب	سيد فرط غاية أديب يردون على عزيز أباظة رد على الكلمة التي أطلقها عزيز أباظة باسم القائمين بجواز الدولة وأرسلنا في عبد العلم
١٩٦٦/١/٢٥	المصباح الأدبية	لهي الرمادي الظاهر صلاح عبد الصبور يلمح صوره وللخاط
١٩٦٦/٤	الأدب	إبراهيم الصريق لدوة الأدب : المخامرة الفنية في شعرنا الحديث
١٩٦٦/٥/٢٩	نسان الحال	التحرير صلاح عبد الصبور والشعر الجديد
١٩٦٦/١٢/١٥	الإذاعة	حسن محبب المصروف الذي نال جائزة الدولة (عبد الصبور)
١٩٦٦ / ١٢ / ١٥	المساء	محمد المندي حول مشكلة الكتاب العربي
١٩٦٧ / ١ / ٢	روز اليوسف	زورق ترفيق تجربتي مع سنة ١٩٦٦ ، كان حصري على الحائزة التشجيعية في الشعر ١٩٦٦ تكريما للشعر الشعبي والمسرحة في شخصي
١٩٦٧ / ١ / ٩	المساء	فوزي سليمان ومحمد المندي آمال للأديب في وزارة الثقافة ونظام التفرغ
١٩٦٧/١/١٥	الكتاب العربي	التحرير ندوة عن مشكلات الكتاب العربي ، تحدث فيها عن تجربتي مع دور النشر
١٩٦٧/٢/٤	المساء	محمد المندي مشكلة الصحافة الأدبية
١٩٦٧/١٢/١٦	الإذاعة	زينب محمد حسين الرؤ : لا بد أن تطول مدة البرنامج وألا تتبدد فقراته
١٩٦٨/٢/١٩	روز اليوسف	عبد فهم حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٦٨/٣/٢٣	الإذاعة	صالح كرم مكتبة الطراد : صلاح عبد الصبور رأس الحملة لإنقاذ مكتبة الطراد ، ويشد برأيه في هذا الموضوع
١٩٦٨/٤/٦	الإذاعة	زينب محمد حسين من : هل أصبحك شريط تسجيل تصنيف شريط تسجيل وشاد وشدي
١٩٦٨/١٢	المجلة	ج : وشاد وشدي بين فنون المسرح والقط بابل حركة التجديد في الشعر العربي الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب البياتي / بلند الحيدري / خليل حاوي / يحيى حقي / صلاح عبد الصبور
١٩٦٨/١٢/١٦	الشباب العربي	مصطفى ليب لقاء مع الفارس القديم

- نبيل فرج  
حوار مع صلاح عبد الصبور  
حسن محسب  
ماذا بعد صلاح عبد الصبور ؟ الشعر الجديد إلى أين ؟
- ١٩٦٩/١  
١٩٦٩/١/٤  
و ١٩٦٩/١/١١
- نبيل فرج  
أصبح صوت الشاعر في عصرنا شريفاً ومسيحاً  
أربع ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور  
فتحي الإياري  
الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور لأسباب فنية  
ماذا قال صلاح وعليل عاوي في النادي الثقافي العربي
- ١٩٦٩/٩/٢٨  
١٩٦٩/١٢/١٢
- إحسان عباس  
ندوة الآداب : قم جديدة للشعر العربي الحديث  
حديث لعلال القاسمي عن كتاب «حياتي في الشعر»  
محمود سالم  
مظالم معارضي واحد .. ومنظمة سجاير للسادة النقاد  
هاني مطاوع  
قوة عبد الناصر والمسرح المصري إلى أي مدى يختلف المسرح الشعري الحديث عن  
سابقه وإلى أي مدى يحقق روح القوة فيه ؟  
السيف أفسدت الأذواق ولكن  
ملك إسماعيل  
الحرية والعدل في رأي شاعر  
حديث عن الأميرة تنتظر
- ١٩٧٠/٢  
١٩٧٠/٣/١
- الآداب  
محنة الإخاء (طهران)
- ١٩٧٠/٤/٢٥
- الإداعة
- ١٩٧٠/١٢/١١  
١٩٧١/٥/١٦
- المسرح
- ١٩٧١/٦/١٣  
١٩٧٢/١١/٢٣
- الطليعة السورية
- ١٩٧٥/٦/١٣
- الصحافة الملتحق الثقافي
- لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور  
عليه فوزي  
من مقاعد المخرجين  
آراء صلاح عبد الصبور ورشاد رشدي وآخرين حول أكاديمية الفنون وأثرها  
محمد الطويل  
الشعر العربي صاحب الفلسفي (لقاء صحفي)  
عليه فوزي  
استفتاء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية في عام ١٩٧٨)
- ١٩٧٩/٦/٢٥  
١٩٧٩/٦/٢٣  
١٩٧٩/٧/١٥
- الأخبار  
أخبار اليوم  
ملحق جريدة  
الرأي العام  
الكورية
- ١٩٧٩/٧/٢٢  
١٩٧٩/٩/٢٣
- أكتوبر  
أكتوبر
- ١٩٨٠/٢/١٥  
١٩٨٠/٣/١٩
- أكتوبر  
الأيام
- ١٩٨٠/٤/١٦
- الأخبار
- حسن شاه  
لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور  
بركسام رمضان  
الشعر الحديث ، هل أضاف شيئاً ؟  
لقاء صعل  
فتحي الإياري  
حوار قصير جداً مع صلاح عبد الصبور  
عبد العالي الحامصي  
المناس .. القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحفي)  
أحمد سويلم  
سوق الكتاب : جنة الأيتام .. جهنم الآباء (لقاء صحفي)  
سعيد رمضان  
لقاء مع صلاح عبد الصبور  
حسن شاه  
صلاح عبد الصبور يعلن ..



١٩٨٠/٦	القصة	محمود العرب لقاء أدلى مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٩	الحلال	عاطف، فرح مع صلاح عبد الصبور صليبا الشامي
١٩٨٠/١٠/٩	الظافة (الشارقة)	لا بد لي من اختارت في الأقدار من مناصب - عبد الصبور يصرح وهو على أبواب
١٩٨٠/١٠/١١	الحلة (لندن)	الحسين (لقاء صحتي) صلاح عبد الصبور شق زهران فأصبح شاعرا
١٩٨٠/١٠/٢٢	الأعيان	عدي الطويل حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/١١/٩	الأهرام	مصطفى عبد الغني معاينة الظافة إلى أين ؟
١٩٨١/٥/٣٠	ألمح	ألمح غمار صلاح عبد الصبور
١٩٨١/١٠	الدرسة	حسان عطوان أمر حوار مع صلاح عبد الصبور

## ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

### ١ - فصول في كتب

١٩٥٥	القاهرة	محمود أمين العالم في الثقافة المصرية : شعر صلاح عبد الصبور وخصائص الشعر الحديث ، ص ١٣٢ - ١٤١
١٩٦١	القاهرة	لويس عوض دراسات في أدبنا الحديث : شاعر ماكر يعرف أصول فنّه ، ص ١٨٧ - ١٩٥
١٩٦٢	بيروت	نازلة الملايكة قصايا الشعر المعاصر : قصيدة رحلة في الليل من ديوان : الناس في بلادى ، ص ٨٧ - ٨٩
١٩٦٣	القاهرة	التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : القاهرة التسجيل في الشعر الجديد . : قصيدة : حل ، : لصلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ - ٣٠٥
١٩٦٣	القاهرة	رشاد رشدي مقالات في الأدب والنقد : كتاب أحداث ، ص ٣٤ - ٤١
١٩٦٤	القاهرة	أحمد كمال زكي نقد : دراسة وتطبيق : النموذج الجديد .. الناس في بلادى : ص ١٧٠ - ١٩٢
١٩٦٤	بيروت	جليل كمال الدين الشعر العربي الحديث : روح العصر : صلاح عبد الصبور : ص ٤٤٣ - ٤٦٨
١٩٦٤	القاهرة	لويس عوض دراسات في النقد والأدب : الشعر : الطريق للمسود .. ديوان أقول لكم ، ص ١٧٩ - ١٩٢
١٩٦٤	القاهرة	ماهر حسن فهمي الأدب والحياة في المجتمع المصري المعاصر : الاتجاهات الشعر ، الاتجاه الواقعي ، ص ٧٤ - ٧٨
١٩٦٤	القاهرة	محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث : صياغة الشعر .. قصيدة رمزية : طفل : للأستاذ صلاح عبد الصبور ، ص ٤٥٥ - ٤٥٩
		محمد النورسي

١٩٦٤

القاهرة

قطبية الشعر الجديد

«عروب الشكل القديم - ديوان أقول لكم» ص ٩٦ - ٩٨  
واللغة الحية في الشكل الجديد، ديوان الناس في بلادى، ص ١٠٩ - ١١٦  
«الوحدة الحوية في الشكل الجديد - ديوان الناس في بلادى» ص  
١٢٨ - ١٣٠  
«أنشطار في الشكل الجديد - أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٣ - ١٣٧  
«اتحاد الشكل والنص - مقاطع من شعر عبد الصبور» ص ١٤٥ - ١٤٨  
«الجسد والروح - أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم» ص  
١٤٦ - ١٤٨

«إلوت والسباب - صلاح عبد الصبور وتقديره للإلوت» ص ٣٧٦ - ٣٧٩  
«تجديد الشكل في الشعر والمسرحية - وصف عبد الصبور للناس في بلادنا» ص  
٣٧٨ - ٣٨٣  
«المنطق ضروري ولكنه لا يكلل - استعجال الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل  
القديم» ص ٤٠٦

عمر الدين محمد  
قودة على الفكر المعرفي المعاصر «شاعر من مدينتي» ص ٢٧٥ - ٢٨٩ (حول  
ديوان الناس في بلادى، و «رحلة في الليل»)

١٩٦٤

صيدا

أحمد محمد الحزقي  
«القدومية العربية في الشعر الحديث» «التقديس بين الموضوع والظن» ص ٧ - ١٢ (حول  
قصيدة عبد الصبور «أناشيد في زمن جريح»)

١٩٦٦

القاهرة

عز الدين إسماعيل  
«الشعر في إطار العصر القوي» «قصيدة لتزلف» «صلاح عبد الصبور» ص  
٧٠ - ٧٢ «قصيدة سافلك» ص ٧٨ - ٨٠

١٩٦٦

القاهرة

فهي الأبياري :  
«الأم .. حكايات وقصص» «صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص  
١١١ - ١١٢

١٩٦٦

القاهرة

عز الدين إسماعيل

الشعر المعرفي المعاصر

«قصيدة «لحن» من ديوان الناس في بلادى»

ص ٢٣٣ - ٢٣٧ «معارضة الشعر المعاصر»

مسرحية «مأساة الحلاج» ص ٢٤٩ - ٢٤٦

«أحلام الفارس القديم» ص ٣٤٠ - ٣٤٩

١٩٦٧

القاهرة

شكري عياد

«تجارب في الأدب والنقد» «مأساة الحلاج بين الشعر والمسرح» ص ١٤٨ - ١٥٥

١٩٦٧

القاهرة

لؤي عوض

«الثورة والأدب»

١٩٦٧

القاهرة

«الخلاص بالوت» ص ١٠٥ - ١١٨ «الخلاص بالحلب» ص ١١٨ - ١٣٠

أنطونيوس ميخائيل

«دراسات في الشعر المعرفي الحديث» «أقول لكم .. مأساة الحلاج» ص

١٩٦٨

بيروت

١٩٧ - ٢٠٨

عز الدين إسماعيل

«الأدب وفنونه (ط ٤)» «قصيدة الملك لك» «صلاح عبد الصبور» ص

١٩٦٨

القاهرة

١٧٤ - ١٧٧

غالي شكري

١٩٦٨

القاهرة

«شعرنا الحديث إلى أين؟»

«الناس في بلادى» ص ١٢٣ - ١٢٤

«غربة الشاعر الحديث» : «رحلة في الليل» ص ٢٢٩ - ٢٤٣

	س . موزيه . ترجمة سعد مصلوح	
	حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، صلاح عبد الصبور ،	
١٩٦٩	من ٦٠ - ٦٥	القاهرة
	ساشي حشبة	
١٩٧٠	شخصيات من أدب المقاومة ، مأساة الحلّاج ، ص ٣٧ - ٥٣	بيروت
	حسن لوفيق	
١٩٧٠	الجماليات الشعرية ، صلاح عبد الصبور ، ص ١٤ - ١٧	القاهرة
	ماهر حسن فهمي	
	الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ، الغربة الشكرية ،	
	ص ١٤١ - ١٤٤ و ١٤٧ - ١٥٢ ، الموقف الجليل ، ص ١٦٥ - ١٦٧ ، ألوان	
١٩٧٠	وأصوات ، ص ٢١٠ - ٢١٢ .	القاهرة
	عز الدين الأمين	
	نظرة الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر ، مع صلاح عبد الصبور ونازك	
١٩٧١	الملايكة ، ص ١٠٥ - ١٢٩	القاهرة
	أحمد كمال زكي	
١٩٧٢	البناء الأدبي الحديث ، الحياة المصرية العامة ، ص ١١١ - ١١٨	القاهرة
	ساشي حشبة	
	قصايا معاصرة في المسرح	
	المسرح العربي والتجديد في المسرح : مسافر ليل .. والقاتل .. والفرج	
	ص ١٩٩ - ٢١٤ ليل والجنون : قصة الجبل الصالح بين السيف والكلاب	
	ص ٢١٥ - ٢٢٢ ليل والجنون : القصة القديمة والمسرحية الثانية	
١٩٧٢	ص ٢٢٣ - ٢٣٠ ليل والجنون وسلم الفرسان المهزومين ص ٢٣١ - ٢٣٩	بغداد
	غالي شكرى	
١٩٧٢	لثافتنا بين ثم ولا ، الأدب المصري بعد الخماس من يوليو ، ص ٥١ - ٧٧	بيروت
	جمود أمين العالم	
	الرجاء والقناع في مسرحنا العربي المعاصر مأساة الحلّاج بلا مأساة	
١٩٧٣	ص ٢٥٨ - ٢٦٥ الأميرة تنظر ، ص ٢٦٦ - ٢٧٢	بيروت
	رجاء هيد	
	لفسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام	
١٩٧٥	في الشعر والمسرح والرواية ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ و ٣٢٤ - ٣٣٠	القاهرة
	عبد المحسن بدر	
	حركات التجديد في الأدب العربي ، الواقعية ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ،	
١٩٧٥	ص ١٨٧ - ١٩١ (حول نظرة عبد الصبور إلى الواقعية في شعره)	القاهرة
	عبد بدرى	
١٩٧٥	في الشعر والفن ، التسم التطبيق ، صلاح عبد الصبور ، ص ٢٣٩ - ٢٤٥	القاهرة
	محمد أحمد العرب	
	دراسات في الشعر ، وقضية الشعر الحر ، ص ١٣٠ - ١٣٢ (حول ملامح	
١٩٧٥	المسرح الشعري عند عبد الصبور)	القاهرة
	عبد الهادي الجهمسى	
١٩٧٦	هؤلاء يقرؤون في السياسة والأدب ، صلاح عبد الصبور ، ص ١٦٩ - ١٧٧	القاهرة
	حلي عزت	
١٩٧٦	اللغة والملاحة في الشعر ، التجديد في الشعر العربي ، ص ٣٧ - ٤١	القاهرة
	انس داود	
	الأسطورة في الشعر الحديث ، الميزات الأجنبية في استخدام الأسطورة في الشعر	
١٩٧٧	العربي المعاصر ، ص ٢٠١ - ٢١١ ، و ٢٤٦ - ٢٤٨ و ٤٠٥ - ٤٠٨	القاهرة
	عبد القدوس الحاتم	
١٩٧٧	مقالات نقدية ، الشعر العربي ، ص ٩٦ - ٩٩	الخرطوم
	شوقي حبيب	
	الجبر وطوباهه الضحية على مر العصور ، في الشعر الحديث ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨	
١٩٧٧	(حول شعره في نمحة أول جندي رفع عينه علم الوطن المفقود)	القاهرة



١٩٥٧ / ٦	الأديب	ست الشاطي الناس في بلادى عجب سرور أزمة الشعر الحديث عبي الدين محمد
١٩٥٧ / ٧	الرسالة الجديدة	الناس في بلادى ، شاعر من مدينتي ، أسعد زوقي
١٩٥٧ / ٧	الأديب	الناس في بلادى كمال عبد الرؤوف
١٩٥٧ / ٧	شعر	دفاع عن الشعر الجديد إيليا الحارثي
١٩٥٧ / ١١	الأديب	شعر عبد الصبور بين المعرفة والتجربة أحمد عبد المعطي حجازي
١٩٥٧ / ١١	الأديب	قرأت العدد الماضي من الآداب - أغنية عصفراء لطفي الحزوني
١٩٥٧ / ١١ / ٢٧	المساء	الأديب المعاصر في حالة تناقض مع المجتمع الجديد - محمود تيمور الأديب المعروف الوحيد في مصر فاروق القفاص
١٩٦٠ / ١ / ٥	المساء	الصداقة والشفقة جيلي عبد الرحمن
١٩٦٠ / ٣ / ١٩	المساء	حول الشعر الحديث عز الدين إسماعيل
١٩٦٠ / ٤	الحلة	صور من الشعر الجديد إسماعيل الجبرولة
١٩٦٠ / ٧ / ١١	روز اليوسف	ولكني أقف على كتيبه رد على مقالة نشرها صلاح عبد الصبور في روز اليوسف في ( ١٩٦٠ / ٧ / ٤ ) فؤاد دواره
١٩٦٠ / ٧ / ١٦	الإذاعة	نحن وأكتاف من صلبنا تعليق على مقال صلاح عبد الصبور المنشور في روز اليوسف في ٤ / ٧ / ١٩٦٠ . فاروق شوشة
١٩٦٠ / ١٠	الأديب	صلاح عبد الصبور عبد المقيم عواد يوسف
١٩٦٠ / ١١	الأديب	صلاح عبد الصبور والشعر المعاصر صالح جودت
١٩٦١ / ١ / ١٧	الكواكب	في الأسبوع مرة (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي) زكي نجيب محمود
١٩٦١ / ٣ / ١٨	أخبار اليوم	«أهكدا الناس في بلادى الحناني حسن عبد الله
١٩٦١ / ٤	الآداب	العرشي ومستأثري النقد والتجديد ملك عبد العزيز
١٩٦١ / ٤	الحلة	ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر لؤيس عوض
١٩٦١ / ٦ / ٣٠	الجبهوية	الطريق المسدود - تعليق على ديوان «أقول لكم» محمد مندور
١٩٦١ / ٧ / ١٩	الجبهوية	الشئ الحزين - تعليق على ديوان «أقول لكم» فاروق القفاص
١٩٦١ / ٧ / ٢١	المساء	ديوان «أقول لكم» عائشة عبد الرحمن
١٩٦١ / ٧ / ٢١	الأهرام	ديوان «أقول لكم» أحمد عباس صالح
١٩٦١ / ٧ / ٢٢	الجبهوية	ماذا بنا جنى الدكتور مندور؟ «أقول لكم»

١٩٦١ / ٨	المجلة	فؤاد دوازه أقول لكم
١٩٦١ / ٨ / ٤	الأصباح	جمال المشرقي هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم» )
١٩٦١ / ٨ / ١٢	الإذاعة	فؤاد دوازه «أقول لكم» . وسطر مدرسة إلبوت على الشعر الجديد
١٩٦١ / ٩	الآداب	إبراهيم شعراوي كل أبواب الفن تحمل ملامحها (حول ديوان «أقول لكم» ) رشدي صالح «ماذا يلي منهم للتاريخ»
١٩٦٢ / ١ / ٢٧	الإذاعة	رجاء النقاش هل للشعر العربي الجديد فلسفة
١٩٦٢ / ٣	الآداب	ملك عبد العزيز ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦٢ / ٤	المجلة	فؤاد وفقه «أقول لكم»
١٩٦٢ / ٤	الشعر	رجاء النقاش نقد «مذكرات قصيدة الصبور» بشر الخافي ، لصلاح عبد الصبور
١٩٦٢ / ٨	الآداب	موسى الصراوى «أقول لكم»
١٩٦٢ / ١٠	الآداب	فاروق منيب الشعر في الماركة
١٩٦٢ / ١٠ / ١٢	الجمهورية	محمد إبراهيم أبو سة أين يلف الشعر الجديد ؟
١٩٦٣ / ١ / ١٨	نساء	فاروق منيب نضال ندرشاي علامة مضيئة في حركتنا القومية - قصيدة «شتي زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٦٣ / ٢ / ٢	النساء	عبد الجبار دواد البصري دفاع عن العروض الموزونة (حول مقال عبد الصبور «لتشعر في المجلة في ١٩٦٣ / ٣» )
١٩٦٣ / ٥	المجلة	صالح جودت في الأسبوع مرة : قصة شاعر تائب وأناب (يتابع عبد الصبور لأنه لا يستقد في شعره الجديد )
١٩٦٣ / ٥ / ٢٨	الكواكب	سعيد الشيباني رأى في صلاح عبد الصبور كمال النجفي
١٩٦٣ / ٦	المجلة	الحزبي بين الشعر والنثر (عن أصوات العصر) غالي شكري
١٩٦٣ / ٦ / ٤	الكواكب	مفهوم الجدل عند شعرائنا الجدد عز الدين إسماعيل
١٩٦٣ / ١١	المجلة	المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر غالي شكري
١٩٦٤ / ١	الشعر	قصيدتان ومرسلتان لصلاح عبد الصبور «رسلة في الليل» و«الظل والصليب»
١٩٦٤ / ٢	الشعر	رجاء النقاش لغة الشعر ولغة الحياة
١٩٦٤ / ٢ / ٢٠	الجمهورية	زينب حسن سهر القناري تقول : ألف ليلة ليست أديا مكشوفًا
١٩٦٤ / ٢ / ٢٥	الكواكب	عامر محمد مجري مكتبة الثقافة : ماذا أقول لكم
١٩٦٤ / ٣ / ١٠	الثقافة الجديدة	

١٩٦٤ / ٥	الآداب	أحمد كمال زكي التلويح الجديد (أعيد نشرها في «نقد وحراسة وتطبيق» في القاهرة، ١٩٦٤)
١٩٦٤ / ٥ / ٢١	الجمهورية	يوسف إدريس «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٥	روز اليوسف	إحسان عبد القدوس خواطر فنية حول ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	مصطفى محمود الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور
١٩٦٤ / ٦	الشعر	محي الدين محمد بين شاعرين «عبد الصبور وأنطوني ماحادور»
١٩٦٤ / ٦ / ٣	آخر ساعة	محمد ورقيق ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٢	روز اليوسف	أحمد عبد الخطي حجازي الحزن في ثلاثة فواوين «الناس في بلادى» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٧	أنهار اليوم	نالد شاعر الأحرار صلاح عبد الصبور
١٩٦٤/٧	الشعر	محمد عبد التيم مجاهد ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٧/٢٤	الصور	محمود أمين العالم الشاعر والحقيقة
١٩٦٤/٧/٢٨	الكواكب	كمال النجيب الفارس وأحلامه والتزامه
١٩٦٤/٨	الشعر	عبد المنعم مجاهد أحلام فارس غالب شكوى
١٩٦٤/٨	الشعر	قصيدتان ومرحلتان تصليقات (عن ديوان أحلام الفارس القديم)
١٩٦٤/٨/٧	الأهرام	لويس عوض الخلاص بالمرت (أعيد نشرها في «الثقوة والآداب» في القاهرة ١٩٦٤)
١٩٦٤/٨/١٤	الأهرام	لويس عوض الخلاص بالحلب (أعيد نشرها في كتاب «الثقوة والآداب» في القاهرة ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	عبد القادر القط الشد الأدنى وصل الألفاظ (حول مقال لـ لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٤/٩	شعر	محمد عبد الله الشافعي أحزان الفارس
١٩٦٤/١٠	الآداب	ممن يسو دفاع عن الفارس الجديد - الدكتور لويس عوض خلف قناع الفارس القديم
١٩٦٤/١٠	الرسالة	محمد النورسي رسالة - مزياب الشكلى الجديد في الشعر
١٩٦٤/١٠	الرسالة	عبد بدوى رد على رسالة الدكتور النورسي
١٩٦٤/١١	الآداب	عبد الحكيم عبد السلام حول مؤثر الأدباء العرب
١٩٦٤/١١	الآداب	غالب هلسا لقضايا الأدب والأدباء : معركة حول الأدب والوقوف
١٩٦٥/١	الآداب	محمد النورسي من ديوان أحلام الفارس القديم وأضيق من فيها

١٩٦٥/١	شعر	عبي الدين محمد الروح الشعري
١٩٦٥ / ٢	الآداب	محمد الربيعي « أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم » محمد غريب
١٩٦٥ / ٢ / ٦	الإذاعة	كتابتها بجاكسون . ت . س . إليوت (رد على مقالة لصالح عبد الصبور عن ت . س إليوت المنشورة في الأهرام في ٢٢ / ١ / ١٩٦٥ )
١٩٦٥ / ٥ / ٣	الآداب	عسرى حافظ أحلام الشاعر القديم والقرائمه محمد كمال
١٩٦٥ / ٣	الآداب	دراسة الدكتور الربيعي لقصيدة « أغنية من فيينا » عز الدين إسماعيل
١٩٦٥ / ٤	الشعر	ظاهرة الحزن في شعرنا الحديث (حول ديوان «أحلام الفارس القديم ») بدون توقيع
١٩٦٥ / ٦ / ١٩	الإذاعة	الحبل الثالث : هل هو وهم أم حقيقة ؟ كمال نشأت
١٩٦٥ / ٦ / ٢٠	المساة	الشعر الجديد إلى أين يتجه ؟ أحمد حجازي
١٩٦٥ / ٧ / ٥	روز اليوسف	جاهليون ويحدون في اليوم الماضي (حول أحلام الفارس القديم لصالح عبد الصبور)
١٩٦٥ / ٨ / ٦	الأهرام	عائشة عبد الرحمن الثورة والثقافة
١٩٦٦ / ٢ / ٢	آخر ساعة	عبد الميم صبيحي هل هو موسم الشعر ؟
١٩٦٦ / ٢ / ٣	الجمهورية	شكري حباد «مأساة الحلاج » مصطفى محمود
١٩٦٦ / ٢ / ١٠	صباح الخير	«مأساة الحلاج » عمود أمين العالم
١٩٦٦ / ٢ / ١٨	للمصور	«مأساة الحلاج » بلا مأساة مطاع صفدي
١٩٦٦ / ٣	الآداب	مستزلة المعاناة في الشعر الحضاري .. عبد الصبور من أبرز شعراء المأساة وكانت له انطلاقة جماهيرية
١٩٦٦ / ٤	الفكر المعاصر	جلال العشري رأى في «مأساة الحلاج »
١٩٦٦ / ٤	المسرح	نبيل فرج «مأساة الحلاج » جمال بدران
١٩٦٦ / ٤ / ١٠	الكتاب العربي	القصة والمسرح والتأني (حول «مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور) جليل البندري
١٩٦٦ / ٤ / ١١	الأخبار	أنا والنجوم (حول «مأساة الحلاج » التي أخرجها للمسرح سعد أردش) جلال العشري
١٩٦٦ / ٤ / ١٤	الفكر المعاصر	رأى في كتاب «مأساة الحلاج » صلاح عبد الصبور فاروق عبد الوهاب
١٩٦٦ / ٥	المسرح	مكنية المسرح (مأساة الحلاج ) التجريب
١٩٦٦ / ٥ / ١٠	الكتاب العربي	تأرايت في الهلالت والصحف (رد على مقال «الفن والحياة » لصالح عبد الصبور المنشور في الأهرام في ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦ )
١٩٦٦ / ٦	الآداب	نبيل فرج «مأساة الحلاج »



۱۹۶۶ / ۶ / ۲	المساء	شوق حمیس ، مأساة الحلاج ،
۱۹۶۶ / ۶ / ۲	المساء	شوق حمیس صلاح عبد الصبور والمسرح الشعری عبد القادر القط
۱۹۶۶ / ۷	الآداب	، مأساة الحلاج ، عز الدين إسماعیل
۱۹۶۶ / ۸	الآداب	، مأساة الحلاج ، ریاض صلیق
۱۹۶۶ / ۸	الآداب	إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور کامل الوری
۱۹۶۶ / ۹	الآداب	بدوة الآداب ، مأساة الحلاج ، جلال الطعری
۱۹۶۶ / ۱۰ / ۱۰	الکتاب العربی	، مأساة الحلاج ، محمد سعد
۱۹۶۶ / ۱۱ / ۵	الإذاعة	من داخل المسرح القومي ریاض الطویل
۱۹۶۶ / ۱۲	العلوم	، الناس فی بلادی ، حسن محب
۱۹۶۶ / ۱۲ / ۱۷	الإذاعة	مع الشاعر أحمد عبد المصطی حجازی أحمد عبد المصطی حجازی
۱۹۶۷ / ۱ / ۲۳	روز الیوسف	ليس بالأدب وحده .. عجا التراث أحمد عبد المصطی حجازی
۱۹۶۷ / ۲	المجلة	صلاح عبد الصبور وسرجه الشعرية ، مأساة الحلاج ، محمد عبد المنعم محمد
۱۹۶۷ / ۳	الآداب	قرأت العدد الماضي من الآداب : الأبحاث محمد الحناوی
۱۹۶۷ / ۳	الآداب	الإنتاج الجديد : مأساة الحلاج مراسل الآداب فی القاهرة
۱۹۶۷ / ۳	الآداب	احتفالات عبد العلم - عبد القادر القط
۱۹۶۷ / ۴	الآداب	، مأساة الحلاج ، أحمد عبد الحمید
۱۹۶۷ / ۴ / ۱۶	الجمهورية	، مأساة الحلاج ، وحيد النحاس
۱۹۶۷ / ۴ / ۲۱	الأهرام	، مأساة الحلاج ، محمد بركات
۱۹۶۷ / ۴ / ۲۲	الإذاعة	الأهرام يقدم الحلاج الشهيد الکلمات محمد جلال
۱۹۶۷ / ۴ / ۲۹	الإذاعة	نساء .. ولكن بلا غضب عبد القادر حمیدة
۱۹۶۷ / ۵ / ۲۰	الإذاعة	الحركة الأدبية لم تم ولم تمت حسن محب
۱۹۶۷ / ۶ / ۱۷	الإذاعة	کتاب المظلمین محمد البیة لعبد الناصر فاصل ناصر
۱۹۶۷ / ۹	الآداب	عبد الصبور ومسرح إلیوت - بین مأساة الحلاج وجريمة قتل فی الکاتدرائية فاروق عبد القادر
۱۹۶۷ / ۹	المسرح	الصدیق التاريخی والصدیق الفن فی مأساة الحلاج ، التحرير
۱۹۶۷ / ۱۰	المسرح	، مأساة الحلاج ، علی مسرح الجیب بالإسکندرية محمد بركات
۱۹۶۷ / ۱۰ / ۷	الإذاعة	، مأساة الحلاج ، فی الإسکندرية

١٩٦٧ / ١٠ / ١١	آخر ساعة	نبيل بلران «مأساة الحلاج» ، أحمد عباس صالح «مأساة الحلاج» ، والسفلة المهلكة
١٩٦٧ / ١٠ / ٣٠	رؤى اليوسف	بهاء طاهر ميزان الكون
١٩٦٧ / ١١	الكتاب	كمال عيد الإعراج والتكتيك في «مأساة الحلاج» ، منير عامر
١٩٦٧ / ١١	المرح	ليلة في ظل العانية والحلاج التصوير
١٩٦٧ / ١١ / ٢	الجمهورية	من «مأساة الحلاج» ، عزت الأمير
١٩٦٧ / ١١ / ١٤	الكواكب	مأساة الحلاج بجناحيل مهدري
١٩٦٧ / ١١ / ٢٥	المساء	أبر الحسين الحلاج بين المأساة والشعرة مصطفى القط
١٩٦٧ / ١٢	الكتاب	رد على نقد (حول ما كتبه بهاء طاهر عن عبد الصبور في ١٩٦٧ / ١١)
١٩٦٧ / ١٢ / ١٣	آخر ساعة	يوسف السباعي «مأساة الحلاج» ، فاهسل تاجر
١٩٦٨ / ٢	الأداب	عمر ميلاد جديد للحكاية الشعرية محمد جلال
١٩٦٨ / ٣ / ١٦	الإذاعة	لنلقه بياهم كل النقاد محمد بركات
١٩٦٨ / ٦ - ٥	المسرح والسينما	«مأساة الحلاج» ، زكي غيب محمود
١٩٦٨ / ٦	الفكر المعاصر	هل هذا كل ما يلي ؟ فاروق عبد القادر وجمال المشري ومحمد بركات
١٩٦٨ / ٩	المصريح والسينما	مهرجان المسرح بالإسكندرية ومأساة الحلاج مأمون هريب
١٩٦٨ / ٩ / ١٨	آخر ساعة	هذا الجبل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل ؟ حسن الحياض
١٩٦٨ / ١٠ / ١٧	الجمهورية	ماذا بقي منهم للتاريخ محمد عز الدين المتاصرة
١٩٦٨ / ١١	الأداب	النتاج الجديد : قراءة جديدة لشعرنا القديم حسن محب
١٩٦٨ / ١١ / ٢	الإذاعة	الخصائص الكاملة للمعركة التي دارت بين أصداء الشعر القديم والحديث ... من أمل هذا المؤل : من يلمز بجائزة الدولة هذا العام ؟ حسن محب
١٩٦٩ / ١ / ١٨	الإذاعة	ماذا بعد صلاح عبد الصبور ؟ جابر عصفور
١٩٦٩ / ٢	الطبعة	تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور فادي شكري
١٩٦٩ / ٥	الطبعة	الأدب المصري بعد الخمسين من يوليو والثورة والدعوة إلى التآمر في شعر صلاح عبد الصبور ،
١٩٦٩ / ٦ / ٩	الجواهر العربية	صلاح عبد الصبور ونظرة في التراث العربي الشعر ومعاينة القيم
١٩٦٩ / ٦ / ١١	الثورة	

۱۹۶۹ / ۷ / ۷	روز الیوم	محمد دیاب ۵ مسرحیات لم تكتب بعدہ ، ديس ولى ، صلاح عبد الصبور
۱۹۶۹ / ۷ / ۱۹	الإذاعة	بدون توقيع عندما أصبح في بلادنا وزارة للثقافة
۱۹۶۹ / ۹ / ۵	الأخبار	حسن توقيع هذه حياته في الشعر
۱۹۶۹ / ۱۰	الآداب	سامي خشبة شخصيات من أدب المقاومة : السلاج المسلم المتزقي بين السيف والكلاب
۱۹۶۹ / ۱۰ / ۲۴	المصور	صالحناز كاظم مولانا رئيس تحرير مجلة المسرح
۱۹۶۹ / ۱۱ / ۶	المساء	جلال المصري «مسافر الليل» تلك الكوبيليا السوداء متى تكتب المسرحية شعرا؟
۱۹۶۹ / ۱۲ / ۲۱	الإذاعة	بدون توقيع مولفنا من القضية
۱۹۷۰ / ۱	الحلة	جابر أحمد عصفور حياتي في الشعر
۱۹۷۰ / ۱	الآداب	عده حسين الأميرة تنتظر
۱۹۷۰ / ۲	الحلة	جابر أحمد عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور
۱۹۷۰ / ۴ / ۴	الإذاعة	حسن محاسب مسيرة الشعراء من سبتاء إلى شذوان
۱۹۷۰ / ۴ / ۱۱	الإذاعة	حسن محاسب الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»)
۱۹۷۰ / ۵	الآداب	فؤاد دوار الثورة في المسرح العربي
۱۹۷۰ / ۵ / ۱۵	الأهرام	لويس عوض «الأميرة تنتظر»
۱۹۷۰ / ۶ / ۱۸	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري
۱۹۷۰ / ۶ / ۱۹	المصور	رجاء النقاش ليست أزمة قراء وأوراق ولكننا أزمة آراء والمجاهات
۱۹۷۰ / ۶ / ۲۵	المساء	سامي خشبة «ليل والمجنون» - قصة الجبل الضائع بين السيف والكلاب
۱۹۷۰ / ۷	الآداب	فاصل نادر شعر صلاح عبد الصبور ، من الغنائية إلى الدراما
۱۹۷۰ / ۸ - ۷	المسرح	بدر توفيق الأميرة بين الموت والانقراض
۱۹۷۰ / ۷ / ۲	المساء	سامي خشبة «ليل والمجنون»
۱۹۷۰ / ۷ / ۱۸ - ۱۱	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري والتجديد في المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنتظر
۱۹۷۰ / ۷ / ۲۶	المساء	محمد جبريل العصر الذهبي للرواية حبيب أفواج الكتاب (حول محمّد صلاح عبد الصبور لأعمال الأدباء الشباب)
۱۹۷۰ / ۸ / ۲۴	روز الیوم	فاروق عبد القادر صلاح عبد الصبور بالإنجليزية
۱۹۷۰ / ۱۲	الحلة	حكيم ميخائيل الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور
۱۹۷۰ / ۱۲ / ۵	الإذاعة	على شلش «ليل والمجنون»

١٩٧١/١/٢١	المساء	فاروق منيب مع الناس .. رحلة في الليل وذكري لندبة
١٩٧١/٣	الليلة	إبراهيم الصديق « تأملات في زمن جريح »
١٩٧١/٣/١١	صباح الخير	سيد طلبة عمر من الحب
١٩٧١/٣/٢٨	الأعصار	فتحى إليزابى هذا عمر من الحب
١٩٧١/٤/٢٥	الأعصار	عادل البلك « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٤/٢٦	روى اليوسف	فاروق عبد القادر « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٥/٤	الأعصار	نبيل بلوان « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٥/٢٠	المساء	سامى عشبة « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٦	الظلمة	نبيل راطب « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٦	الأفلام	ماجد صالح السمرالى صلاح عبد الصبور - الشعر والشاعر
١٩٧١/٦/٦	الأعصار	مهدي الخسي جبل يملك القدرة على الرؤية ولا يملك القدرة على الفعل (حول مسرحية « ليل والمجنون »)
١٩٧١/٦/٧	الأعصار	سناء فتح الله « اكتبرا للفضب (حول « ليلي والمجنون »)
١٩٧١/٦/١٠	صباح الخير	نائل أسئلة وقضايا حول « ليلي والمجنون »
١٩٧١/٧/٢	المساء	سامى عشبة « ليلي والمجنون » ، القصة القديمة والمسرحية الثانية
١٩٧١/٧/٨	المساء	ملاحظات مطروح على المسرح من الخارج فرج صادق مكهم
١٩٧١/٨	الليلة	« ليلي والمجنون » جلال المشرى
١٩٧١/١٠/٨	الأعصار	رواء المسار (بتناول مسرحيات صلاح عبد الصبور بالله) نبيل بلوان
١٩٧١/١١/٥	الأعصار	محمد نازك « الأميرة تنتظر » والمخرج لم يصل بعد
١٩٧١/١١/١٣	أعصار اليوم	« الأميرة لن تنتظر بعد الآن على المسرح فاروق عبد القادر
١٩٧١/١١/٢٩	روى اليوسف	ماذا تنتظر الأميرة ؟ سناء فتح الله
١٩٧١/١١/٢٩	الأعصار	بين المسند والقرنفل .. « يا ليلي لا تحزن » رشدى صالح
١٩٧١/١١/٣٠	الأعصار	« الأميرة التي طال انتظارها حسن عبد الرسول
١٩٧١/١٢/٣١	الأعصار	مجمة العام الجديد « الأميرة تنتظر » فاروق منيب
١٩٧٢/٦/١	الجمهورية	مجلة الشعر (حول رئاسة صلاح عبد الصبور للمجلة) لؤيس عوض
١٩٧٢/٧/٧	الأهرام	شعراء الرافى (حول جبل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى وآخرين)

١٩٧٧/٧/٢٣	الحديد	لوزة ٢٣ يوليو والشعر المعاصر	ماهر شفيق فريد
١٩٧٢ ٩-٢٥	روز اليوسف	أحمد عبد الباسط هريدي الريف والكتبة والشعراء	
١٩٧٢-١١/٣	الأهرام	فريس عوض شجر الليل	
١٩٧٣/٧	المعرفة	رباهي عصمت أربعة أمتة مسرحية لصالح عبد الصبور	
١٩٧٣/٧/١٥	صباح الخير	مبيحة كحلون صلاح عبد الصبور وأجمل ما كتب عن العواطف والحب	
١٩٧٤-٢/٢٨	النساء	سامي خضبة المرح لى البلاد العربية	
١٩٧٤/٤/١	روز اليوسف	محمد عثمان التحدى الذى وجهه الشاعر لى « بعد أن يموت الملك »	
١٩٧٤/٤/٤	الجمهورية	فريدة الخماش ماذا « بعد أن يموت الملك » ؟	
١٩٧٤/٤/٥	الجمهورية	فاروق منيب « بعد أن يموت الملك »	
١٩٧٤/٤/١١	النساء	سامي خضبة « بعد أن يموت الملك »	
١٩٧٤/٤/١٥	الأخبار	سعاد فتح الله الشاعر والملوك	
١٩٧٤/٤/٢٢ و			
١٩٧٤/٤/٢٠	أخبار اليوم	محمد تيارك المسرحية لا يلهما أصحاب الباقات اليهائم	
١٩٧٤/٤/٢٠	النساء	سامي خضبة « بعد أن يموت الملك »	
١٩٧٤/٤/٢٩	الأخبار	سعاد فتح الله عندما يكون الشعر بلا صوت	
١٩٧٤/٥/٧	الأخبار	رشدي صالح شاهدت هذه المسرحية	
١٩٧٤/٦/٢٧	النساء	سامي خضبة العلاقة المفقودة بين العلم والمسرح المصري	
١٩٧٥/١	الظلمة	خيري عزيز دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد الصبور	
١٩٧٥/١/١٩	النساء	مدرح السكاف من الأصالة الفنية إلى التقليد الأعمى	
١٩٧٥/٦/٢٣ و	الجمهورية	انصر « ليل والجنون » بين كرم والزرقالي	
١٩٧٥/٦/٢٤ و			
١٩٧٦/٣/١٢	الأهرام	أحمد على بدوي « مأساة الخلاج »	
١٩٧٦/٣/٢٥	النساء	انصر « مأساة الخلاج » وإليوت .	
١٩٧٦/٧/٣	الإذاعة	محمد بركات من قضايا المسرح المصري	
١٩٧٦/٨/٢٥	آخر ساعة	مأمون غريب فتاة على مائدة الجزال (حول كتابه « النساء حين يتخططن »)	
١٩٧٧/١	الدرحة	محمد مهران السيد صلاح عبد الصبور الشاعر المصري	

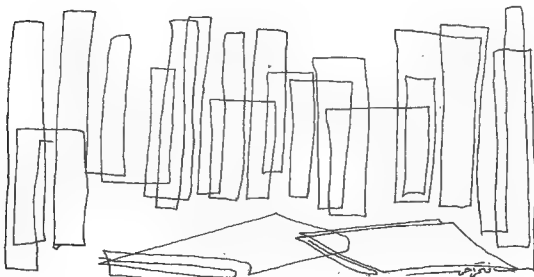
		وجاء التناقض
١٩٧٧/١	المقال	ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدواً للمثليين ؟ (حول قصيدة عبد الصبور « هل عاد ذو الوجه الكتيب »)
١٩٧٧/٤	الكتاب	محمد إبراهيم أبوستة أصوات جديدة في الشعر المصري الحديث
١٩٧٧/٥/١	المجديد	محمد الشاوي المرح الشعري بعد شوقي وعزيز أباظة
١٩٧٧/١١	الكتاب	سعيد الورق الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر
١٩٧٨/١/٧	للمساء	عبد الدين عيسى التحوا نوافذ الأدب .. يتجدد الفراء
١٩٧٨/٣/٦	للمساء	عبد الدين عيسى محنة ثقافية تواجه الأدباء (حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهروا بعد صلاح عبد الصبور)
١٩٧٨/٧	العربي	علي الراعي الناتج القدسي في مسرحية «مأساة الحلاج»
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	منير عامر الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٨	حولية دار العلوم	قصيدة أحلام الفارس القديم علي الراعي
١٩٧٨/٩	العربي	يبحرنا بالقدار .. لجليل الصاعدي من فتاني الكويت (حول تنبيههم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على المسرح الكويتي)
١٩٧٨/١١	الدوحة	فرانسوا بابسلي تساؤلات جلدش كدينا الإبداع
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	منير عامر الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٨/١٢/٢٧	آخر ساعة	مأمون حبيب مهمة الناقد
١٩٧٩/١/٧	أكتوبر	عبد الباق الحامصي أزمة الشعر بين زهير الواقعية ووظيف لؤي
١٩٧٩/٢	الثقافة	منابعات (حول مقال مأمون حبيب في آخر ساعة في ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول لؤي صلاح عبد الصبور في مهمة الناقد)
١٩٧٩/٢/٢٤	أخبار اليوم	بركسام رومان للمسرحية الشعرية .. لماذا اعتصت ؟
١٩٧٩/٣/٢١	الأخبار	حلمي سالم صلاح عبد الصبور يحار في الذاكرة
١٩٧٩/٣	الموقف العربي	أخضر «الإبحار في الذاكرة»
١٩٧٩	الرياض	عزت خطاب المجرة إلى الداخل
١٩٧٩	الرياض	الخروج وليست المجرة
١٩٧٨/٢/٢٧	الرياض	لا بل هي المجرة
١٩٧٨/٤/١٠	الرياض	لا تظلم المجرة
١٩٧٩/٤/١٧	الرياض	لا تظلم المجرة
١٩٧٩/٥/١٥	الرياض	لا ، بل لا تظلم الأدب والتد
١٩٧٩/٣/٤	للمساء	شمس الدين موسى الفارس القديم يبحر في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	مدبقة عامر قراءة في ديوان «الإبحار في الذاكرة»

۱۹۷۹/۴	الحلال	عبد الفتاح البیدی فی ذکر النبی العباد .. قصیدۃ الشعر الجدید بین طہ حسین والعباد
۱۹۷۹/۴	الطفلة	مدیحة عامر قلم فنیہ وجمالیہ فی شعر صلاح عبد الصبور
۱۹۷۹/۷/۶	الکاتب	أحمد عبد الرزاق أبو العلا «الحلاج» ضحیۃ العذاب الفزاجیدی
۱۹۷۹/۷/۶	الأهرام	عبد العزيز شرف صلاح عبد الصبور واستلھام القرآن فنیاً
۱۹۷۹/۷/۲۹	أكتوبر	محمد عبد الحادی محمود حلم الشاعر وكوالیس النار
۱۹۷۹/۸	الدوحة	محمد بن عبد الحمود هل یمن علی أعصاب لقللہ جدیدة ؟
۱۹۷۹/۹	الدوحة	محمد عبد الحی إلیوت والقارئ العربی
۱۹۷۹/۳	الشرق	ملايخ الصوفیة الجدیدة فی الشعر العربی الحدیث محمد عبد الحادی
۱۹۷۹/۹/۹	أكتوبر	هذا الدیوان «الإبحار فی الذاكرة»
۱۹۷۹/۱۰	الشعر	محمد فطوح أحمد التشکیل بالمزود فی الشعر العربی المعاصر (حول «مذكرات الملك عجیب بن الحصبیب»)
۱۹۷۹/۱۱/۲۲	صباح الخير	رکى نجیب محمود شهادة لمفکر علی عصره (تحدث رکی نجیب محمود عن بعض الشعراء ومن بينهم صلاح عبد الصبور)
۱۹۷۹/۱۲	الطفلة	محمد عبد الحادی محمود دراسة فی شعر صلاح عبد الصبور
۱۹۷۹/۱۲	الدوحة	جواد محمد جابر زرقی أدب عالمی (حول مقال عبد الصبور «المرأة التي كرهت شکسیر» المنشور فی الدوحة فی ۱۹۷۹/۶)
۱۹۷۹/۱۲	الکاتب	أحمد مرتضى عبده الإلهام والصنعة والشعر العربی الحدیث کمال قننه
۱۹۷۹/۱۲/۱	الجديد	دراسات نقدیة : تيارات أدبیة
۱۹۸۰/۱	العربی	عبد الله السطاف الشعر المنثور
۱۹۸۰/۱/۸	النساء	جصام أحمد بیسی الحکایة الشعریة فی المسرح الشعری المعاصر
۱۹۸۰/۲	المسرح	أسامة أبو طالب «الحلاج» درس معاناة
۱۹۸۰/۲/۱	النساء	طلعت شاهین المالک تخرج من عبادة النثری (حول أثر صلاح عبد الصبور علی الشاعر عبد المقصود عبد الکریم صاحب دیوان «أزدهم بنالمالک»)
۱۹۸۰/۳	الدوحة	محمد عبد الحی صلاح عبد الصبور
۱۹۸۰/۳	الطفلة	مدیحة عامر قلم فنیہ وجمالیہ فی شعر صلاح عبد الصبور
۱۹۸۰/۵	الدوحة	عائدة الشریف هؤلاء الکتاب العظام وأنجزهم التواضعة

١٩٨٠/٥	الثقافة	مصطفى عبد اللطيف السحرى نظرات ولفادات في الأدب والسياسة
١٩٨٠/٦	الدوحة	عائدة الشريف محمد متنور ، المعلم والأب
١٩٨٠ / ٦ / ١٦	الأهرام	فتحى العشرى «كتابة على وجه الريح» مأمون حبيب «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٦ / ١٨	آخر ساعة	لويس عوض رسالة مفتوحة الى صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٧ / ١	الأهرام	مصطفى عبد الله شعراء القاهرة في لقاء مع أدباء الإسكندرية مجاهد عبد المنعم مجاهد
١٩٨٠ / ٧ / ٢٣	الأخبار	قرأت العدد الماضي من القصة (حول اللقاء الصحفي الذى أجرته المجلة مع صلاح عبد الصبور في ٦ / ١٩٨٠)
١٩٨٠ / ٨	القصة	ماهر شفيق فريد صلاح عبد الصبور من الإبحار ... إلى الكتابة على وجه الريح
١٩٨٠ / ٨	الثقافة	مدبجة عامر
١٩٨٠ / ٩ = ٩	الثقافة	قيم فنية وسجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩	الثقافة	مصطفى عبد اللطيف السحرى نظرات ولفادات في الأدب والسياسة
١٩٨٠ / ٩ / ٤	الأخبار	حبلة الزوى مسرح الطليعة يفتح ملف صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩ / ١٠	الأخبار	مدبجة عامر قراءة في «كتابة على وجه الريح» جز الدين إسماعيل
١٩٨٠ / ١٠	فصول	وظيفة التراث في المسرح على عشرين زائد
١٩٨٠ / ١٠	فصول	وظيفة التراث في شعرنا المعاصر الخير
١٩٨٠ / ١٠ / ١	الجريدة	شيخ الأمراء عند الله الدرب الطيب القاهرة
١٩٨٠ / ١١ / ٢٠	المساء	الضاهر الشاب بأهى حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الضاهر الشاب) أسامة أبو طالب
١٩٨٠ / ١٢	المسرح	المسرح المصرى في شهر : «مسافر ليل» على مسرح الطليعة لهم الدين عبد اللطيف
١٩٨٠ / ١٢	الغلال	كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «معتقدات من حياة شهریار عصره» الذين يزعج نظره قريبا) مدبجة عامر
١٩٨١ / ٣ = ١	الثقافة	الحزون وأحلام القاموس القديم
١٩٨١ / ١	فصول	مصري عبد الحميد حمزة الدواية النفسية للإبداع الفني : «شق زهران» لعبد الصبور حسن عطر
١٩٨١ / ١ / ١	الجريدة	المأزوق على بيت الحبيب (حول أثر الاغتراب والحزن إلى الوطن ، التواضع في ديوانه «الأبحار في الذاكرة»)
١٩٨١ / ٣ / ٢	السير	صلاح عبد الصبور في «ليلي والحزن» مدبجة عامر
١٩٨١ / ٥	الثقافة	قيم فنية وسجالية في شعر صلاح عبد الصبور



١٩٨١ / ٥ / ٢١	الأشور	هل يصبح صلاح عبد الصبور أميراً المحرر
١٩٨١ / ٧	فصول	أما قبل (نعمه إلى القراء) أحمد كمال زكي
١٩٨١ / ٧	فصول	التفسير الأسطوري للشعر الحديث عز الدين إسماعيل
١٩٨١ / ٧	فصول	مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ماهر شفيق فريد
١٩٨١ / ٧	فصول	أرث. س. إليوت في الأدب العربي الحديث محمد فتوح أحمد
١٩٨١ / ٧	فصول	نورثيف المقدمة في القصيدة الحديثة محمد مصطفى حدارة
١٩٨١ / ٧	فصول	النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث مدنية عامر
١٩٨١ / ٨	الثقافة	قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨١ / ١٠	الطال	لمى الطيبي ، «وتلى الكلمة»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	أحمد أحمد الشبيبي ، «مسافر لن يعود»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	إبراهيم أبو حجة ، «مرثية عشق صلاح عبد الصبور»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الجديد	عباس محمود عامر ، «اللمن الخالدة»
		حدي وصل
		«الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور» عرض : رسالة ماجستير شعر منشورة ، نوقشت في جامعة إكس آن بروفانس في فرنسا في ١٩٧٥ كتبها هيثم الأمين
١٩٨١ / ٧	فصول	دواوين عبد الصبور الأولى
١٩٨١ / ٧ / ١٢	السير	عن الشكل في شعر صلاح عبد الصبور شعر يغالب تاريخ ثقافة وتاريخ مجتمع



## ثالثاً : أعمال بلغات أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصالح عبد الصبور

### Translated Works

1. Semaan, Khalil I., **Murder in Baghdad**. (The Tragedy of al-Hallaj). Leiden. 1972.
2. Megally, Shafik **The Princess Waits**, Cairo, 1975
3. Enani, Mohammed, **Night Traveller**, Cairo, 1980.

### Translated Poems:

1. Norin, Luc and Taraby, Edward. Exode. **Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine; la Poésie**, Paris, 1967.
2. al-Attar, Samar: A Journey At Night. A Collection of Poetry. Cairo, 1970.
3. al-Altar, Samar: People in my Homeland. Voice of Egypt MASR.
4. Budawi, M. M.: People of My Country. **Journal of Arabic Literature**, 1, 1970.
5. Khouri, Mounah and al-Gar, Hamid: **Dreams of the Ancient Knight**. **Anthology of Modern Arabic Poetry**, California, 1974
6. Sabry, Omar: The Hanging of Zahran. **Anthology of Afro-Asian Poetry**, Cairo, 1971.
7. Budawi, M. M.: The Tartars Have Struck **Anthology of Afro-Asian Poetry**, Cairo 1971.
8. Budawi, M. M.: My star, my Only star **Journal of Arabic Literature**, 2, 1971.
9. Abu-Saleh, Hani: Tristesse Un Air Ancien Orient, 2 1961.
10. Bochenska, Krystyne Starzynska-Wiersze, **przeglad or. I, 1972.**
11. —say Unto You **The New Arab**, v. III, No. 3. July- August, 1976.

(ب) أعمال عن صلاح عبد الصبور في اللغات الأجنبية

1. Jomier, Jacques, La Tragedie de Hallaj, **M.I.D.E.O.**, 9 (1976), pp. 340-354.
2. Semaan, K.I.H T S. Eliot's influence on Arabic poetry and theatre, **Comp. Lit. studies**, 6 (1969), pp. 472-489.
3. Moreh, Samuel, An outline of the development of modern Arabic literature, **Oriente Moderno**, 55 (1975), pp. 8-28
4. Tremaine, L. Witnesses to the event in Ma'sat al Hallaj and Murder in the Cathedral, **The Muslim World**, 67 (1977), pp. 33-47.
5. Semaan, K. I., Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt **Int. J. M. E. Studies**, 10 (1979), pp. 49-53.
6. Semaan, K. I., Islamic mysticism in modern Arabic poetry and drama, **Int. J. M. E. Studies**, 10 (1979), pp. 519-525-531.

(ج) مقالات في الدوريات الأجنبية :

1. Gaston, Weir **Introduction à la littérature Arabe**, Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa, **Cultural Life in U.A.R.**, Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Vatikiotis, P. J., **The Modern History of Egypt**, London 1969, pp. 431-32, 44-46.
4. Aziz, Muhammad, **Regards sur le theatre arabe contemporain**. Tunisie, 1970, p. 70-71.
5. Somekh, Sasson, **The Changing Rhythm**, Leiden, 1973, pp. 33-34.

6. Kilpatrick, Hilary. *The Modern Egyptian Novel*. London. 1974. pp. 12- 16. 126
7. Al-Jayyusi, S. K., *Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (Ed. R. C. Ostie), London, 1975, pp. 52- 53, 59.
8. Badawi, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge. 1975 pp. 216- 218
9. Moreh, S., *Modern Arabic Poetry 1800- 1970*, Leiden, 1976.
10. Al-Jayyusi, S. K., *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* Leiden, 1977. vol. II.
11. Farid, Amal, *Panorama de la littérature arabe contemporaine*, Le Caire, 1978, pp. 149- 158
12. Fontaine, Jean, *mort - Resurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim*, Tunis, 1978, pp. 297-98, 315.
13. Long, Richard, *Tawfiq al Hakim playwright of Egypt*, London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34, 49.

## رابعاً : أعمال مترجمة (لم تطبع)

(أ) ترجمات من الشعر الأوروبي

جانك بريفير - قصيدتان .

كلافيس : ثلاث عشرة قصيدة .

لوركا : تسع قصائد .

سلفاتورى كوازيمو : أربع عشرة قصيدة .

إليوت : مقاطع من « الأرض الخراب » .

بودلير : أربع عشرة قصيدة .

(ب) مسرحيات :

الجلادان - مسرحية من فصل واحد لأريال (تتضمن أربع صفحات من الأصل)

حياء بلا ضائع - مسرحية ج . ب بريستل

(ج) ترجمة لعدد من الحكم الإنجليزية إلى العربية

## خامساً : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ - ترجمة ألمانية فئارات من مشاهد مسرحية « مسافر ليل »

٢ - ترجمة فرنسية لمسرحية « مسافر ليل »

٣ - ترجمة لعدد من القصائد إلى اللغة الإنجليزية

(يقع في ٤٠ للكتاب)

٤ - ترجمة لقصيدة إلى الإنجليزية

٥ - ترجمة لقصيدة إلى الألمانية

٦ - ترجمة فئارات (٦) من أشعاره

٧ - ترجمة فرنسية لإحدى القصائد

هذا القسم كله زودتنا به أسرة «ضوء» بعد أن حصلت عليه من أسرة الشاعر الراحل .



# دار الفتك العربي

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ سلسلة الـ ٥٦ مليون طفل وفق عري في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بفنن فروع التربية

■ تيم بالثقة العميقة (٤ - ١٨) عاماً .

■ تساعد الطفل / القارئ العربي على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربي موحد

■ تساعد الطفل / القارئ العربي على تنمية ذوقه الفني وتقديم إليه بأسلوب بسيط وفعال مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية خصائصها التاريخية والجغرافية المميزة

■ تقدم الشاقل والرائد والمختار لتلبية طاقات الناشئة العربية لنشأاً وطلياً وأدياً وتنمية تفكيرهم الوطني والقمري والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربي - الكبير وكلماءه الصغيرة .

### ٥ - سلسلة الكتب العلمية البسيطة (الكتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربي لتدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتوضيح في ثلاث سلاسل «البيئة القروية» ، «العرب والفن» ، «العلوم والإنسان» .  
صدر منها : «بيتنا ما هي ؟» ، «الصحراء واليهود» ، «هذالنا» ، «حكاية الأعداء» ، «لغات» ، «أسباب علمية» .

### ٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً) .

### ٧ - سلسلة حكايات عن الوطن (٦ كتب) .

### ٨ - سلسلة المصنفات الفنية :

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٧ مصفاً بالألوان الكاملة .

### ٩ - سلسلة المصنفات الطبيعية :

أول سلسلة من نوعها تقدم «الحروف» ، «الأرقام» ، «الأشكال» ، أعداء الفنان حجازي .

### يصدر قريباً :

• مكتبة الأدب العالمي .  
• مكتبة التاريخ .

### ■ يساهم في إعداد السلاسل أدياء وعلماء وفنانين عرب أصدرت السلاسل التالية :

### ١ - سلسلة المسجل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

زكريا ناصر ، سليم بركات ، إبراهيم الخوري ، ليالة بدر ، كمال عبد الحميد ، توفيق زباد .

### ٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً) .

### ٣ - سلسلة الألفي الجديد (٤ كتب) :

كيسا : هسان كفتاني ، زين العابدين الحسيني ، د. محبوب عمر ، محمد بيرجي .

### ٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يقدمها الكاتب صبح الله إبراهيم .  
معالج في قصص مثيرة موجهة بصور فوتوغرافية الموضحة التالية :  
• أوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسماء وطيور واهور وكائنات دقيقة .  
• أضرار التلوثات الجوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .  
• صدر منها : «عندما جلست المتكوت تبتلع» ، «الزيت في دائرة سموم» ، «يوم عادت الملكة القديمة» .  
يصدر قريباً : «التلوث يأتى عند الربوب» ، «زخرفة الظهور يتألف الفلك القوس» ، «البحر الأحمر» .

## كتب وردت للمراجعة

- لساحك الآن ثاني الطيور (شعر) محمد الأسد ، دار ابن رشد بيروت
- مقالة في اللغة الشعرية لمحمد الأسد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
- أوراق البارودي ، مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، حواصة وتطيق شرح د. سامي بدرأوى ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- تجربة مصر الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٣٦ د. عفاف لطفي السيد المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- التطور النحوي للغة العربية ، المستشرق ج. برينشتراسر ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- كتاب المبخلاء ، الجناح ، تطيق فان فلورن ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- على شفاف الواقعة ، شمس الدين موسى ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية
- قصائد لا يموت ،
- لقي وهائلة الرب الأزرق ، حديقة الشتاء
- الصراع في الآبار القديمة ، محمد إبراهيم أبو سنة ، دار النحر ، القاهرة
- حقيقة حاوية ، رواية ، تأليف محمود حنق ، الإسكندرية ، ١٩٨٠
- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور عل حيد الواحد وأبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة
- معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠

## تنويه

- وقع خطأ في ترتيب فقرات خطاب صلاح عبد الصبور الى عصام بهي ، وصحته كالآتي :

- الفقرة الأخيرة في ص ٢٦٩ والتي تبدأ بـ « الواقع أن » وتنتهي « ثم قرأت » استكمالها في الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التي تبدأ بـ « بعد ذلك » وتنتهي بـ « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة »

- الفقرة في ص ٢٧١ والتي تبدأ بـ « وأرد أن أشير الى ما على يصدد » الأميرة تنتظر » وتنتهي بـ « حين » تستكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذي يبدأ بـ « عندها » وتستمر بقية الخطاب في ص ٢٧٠

• • •

وفي موضوع « التحليل التضميني لـ « ليل والجنون » » نقرأ البوامش الناقصة في ص ٢١٠ على النحو التالي :

(٢٧) أحمد شوقي ، جنون ( القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ ) ، انظر أيضا :

Antoine Boudot - Lamotic, Ahmad Sawqi: l'Homme et l'oeuvre (Damas, Institut Français de Damas, 1977), p. 275

(٢٠) برتول بريخت : « An die Nachgeborenen »

في

Bertolt Brecht, Gediche 1939 - 1941, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961).

(٢٢) ت. س. إليوت ،

«The Love Song of J. Alfred Prufrock»

في

T.S. Eliot, Selected Poems, (London, Faber and Faber Limited, 1954) p. 11 - 16.

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لـ « عبد الصبور » ومادة العلاج ،

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt»

International Journal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |   |  |   |
|---|--|---|
| • محمد عبد المنعم أبو بنية<br>• اختار من أزجال أبو بنية                                   | • أحمد عتق مصطلح<br>• مأساة الوجه الثالث                                 | • مهيार الديلمى<br>• ديوان مهيار الديلمى              |
| • محمد الفيغوى<br>• اذكرينى يا أفريقيا  | • د. أحمد هيكىل<br>• أصداء النأى   | • نشأت المصرى<br>• التزعة بين شرائع اللهب             |
| • محمد مصطفى بدوى<br>• أطلال ورسائل من لندن   | • مبارك المغربى<br>• من الوجندان   | • وفاء وجدى<br>• ماذا تعنى الغربة<br>• الحب فى زماننا |
| • محمد مصطفى حام<br>• ديوان حام   | • مفرح كرم<br>• بوح الماشق   | • يوسف بديروس<br>• أغاريد<br>• من القلب               |
| • محمد مهران السيد<br>• بدلا من الكذب<br>• الدم فى الحدائق                                | • كامل أيوب<br>• الطوفان والمدينة السمرام                                | • يوسف عز الدين<br>• لغات الحياة                      |
| • محمود أبو الوفا<br>• دواوين شعره  | • كمال عمار<br>• أنهار الملح<br>• صياد الهمم                             | • محمد أبو دومة<br>• السفر فى أنهار الظلمة            |
| • مصطفى عبد الرحمن<br>• ربيع<br>• أغنيات قلب  | • كمال نشأت<br>• كلمات مهاجرة<br>• ماذا يقول الريح<br>• أحلى أوقات العمر | • نصار عبد الله<br>• أحزان الأرملة الأولى             |
| • ملك عبد العزيز<br>• أغنيات الليل<br>• أن الس قلب الاشياء<br>• بحر الصمت<br>• قال المساء | • محمد إبراهيم أبو سنة<br>• أجراس المساء<br>• تأملات فى لندن الحجرية     | • أحمد عبد الرحمن الشرقاوى<br>• أوراق عاشق            |
|   | • محمد الفنى حسن<br>• سائر على الدرب                                     | • إبراهيم شاهين<br>• رقاء القنر                       |
|   | • محمد عبد المصطفى الممشرى<br>• ديوان الممشرى                            | • جميل محمود عبد الرحمن<br>• أزهار من من حديقة النقى  |
|   |  | • ماجد يوسف<br>• ست الحزن والجمال                     |

كان عذاب الخلاج طوحا لعذاب المفكرين في معظم  
اجتمعات الحديثة ، وحيثهم بين السيف والكلمة ، بعد  
أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح  
مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ،  
وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم .  
حياتي في الشعر

أما العقل فإنه يدلع بنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء  
والأزمان إلى المناقشة والتمعن ، فإن كثيرا من الأخطاء  
العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألفوها  
بالتكرار ، وما أحوجهم عندئذ إلى رجل ذي بصيرة لكي  
يكشف ما فيها من زيف وضلال .

كتابة على وجه  
الريح

الفنان يقول كلمته ، ويمشي . يتحدث أحيانا بالأمل ، وأحيانا  
بالصور ، وأحيانا بالتقرير الواضح . يستعمل كراته الثلاث أو الخمس  
بيد واحدة كالجولان . يجذب الأنماط بالموسيقى ، ويجذب الأبصار  
بالألوان ، ويغني المראה في كأس الفصل ، ويدخل البهجة على  
النفس ، ولكنها بهجة مراوغة ، بهجة مزعجة ، تتسلل إلى القلب ،  
فإذا امتزجت به استحالت قلعا محرقا ، وشجي دافعا ، وتوقا مجهولا إلى  
أفاق عميقة غامضة .

حياتي في الشعر





# THIS ISSUE ABSTRACT

towards a new reading of the Arabic tradition with a view to sifting its values and preserving what is valid and relevant to our time. The third includes his efforts to bring within reach world culture and contemporary thought and to transplant the fittest elements in them to our cultural milieu. Perhaps, **Abd al-Sabur** was seeking to create a cultural environment capable of responding to his creative writings. **I'tidal Osman's** study proceeds according to plan which is to present **Abd al-Sabur's** thought as manifested in his prose writings, which tell of his extensive tours in different and vast worlds. The writer finds **Abd al-Sabur's** salient quality as a thinker in his rejection of all extremist ideas and in his attempt to set up a balanced and living culture based on a broad humanistic outlook.

Finally, **Nassar Abd Allah** deals with **Abd al-Sabur's** book *Until we Defeat Death*. **Abd Allah** maintains that **Abd al-Sabur's** real contribution to poetry, drama and the revitalization of the Arab mind lies, on the whole, in his attempt to defeat death - not the physical but the spiritual death of the nation. The writer remarks that the spiritual rebirth of any nation may issue from a sustained interest in its cultural achievement in bygone times and from the rediscovery of its spiritual and intellectual sources of creativity. The writer then deals with the major issues in this book, which include the issues of the balance between time and place, history and reality, traditionalism and contemporaneity, traditionalism and Westernization. **Abd al-Sabur** has tried to find a similar balance in art and literature in Egypt, which can be used as a measure of the nation's ability to defeat death.

Next comes «the literary scene» section, with the critical experiment as the first item in it. In this issue the critical experiment is presented by **Fadwa Malti Douglas** who analyses **Abd al-Sabur's** play *Layla and the Madman* from an intertextual approach. Intertextuality is a critical approach

which is based on the study of the text with reference to other texts, the tracing of these references to the source text and their use and position in the new text. This study deals with the play as written text. It describes, then reveals the intertextual elements used by the playwright. **Fadwa Douglas** traces these elements to two Arabic sources and two Western sources. The Arabic sources are **Shawqi** and the Egyptian folk song and the Western sources are two poems: one by **Brecht** and another by **Eliot**. According to the writer, the major prerequisite for the analysis of intertextual elements is that they should have an essential function in the new text. Therefore the writer does not deal with the elements that seem obviously intertextual, as she confines herself to dealing with those intertextual elements that play an important function in the intellectual texture of the play. In this play, the writer defines intertextual elements as those having to do with love and time, and they are major functional elements in this play. The reader is kindly referred to article for the detailed study of these intertextual elements and their function in the play.

Finally, there are thirteen different tributes paid to **Abd al-Sabur** by contemporaries with whom he has had personal relationships or artistic affinities. Among them are poets, critics, plastic artists, theatre directors, dramatists and Journalists. They bear evidence to the multiplicity and fertility of **Abd al-Sabur's** world.

This issue also includes reviews of **Abd al-Sabur's** literature in English and French writings, a review of two dissertations dealing with some aspects of **Abd al-Sabur's** work and a bibliography of everything that **Abd al-Sabur** wrote, and which may be of value to his future students.

Translated and edited by  
Mohamoud Ayyad and Fakhry Kostandi





patrois. He also has a keen perception of the spirit of the age. This strong attachment drove him to read the Arabic tradition and to read copiously in Western and foreign cultures. His study of the generation of modern literary pioneers was only a reflection - according to the writer - of the meeting of Western and Eastern culture particularly in literary pursuits. **Abd al-Sabur's** aim was to point out to the contemporary Arab reader that an original Arab thinker or artist must make use of all the available cultural resources without losing his own Arab identity and character. These motives might have driven **Abd al-Sabur** to write about himself and his colleagues from same generation who followed in the footsteps of the pioneers. They also might have driven him to tell his younger followers that without originality and contemporaneity there could be no original Arab thought or a vigorous Arabic literary movement.

Next we proceed to **Mohamed Mustafa Hadara's** article entitled «**Salah Abd al-Sabur: Tradition and Contemporaneity**». This article starts with a review of the literary scene in the thirties and the then ongoing conflict between the pro-western scholars and the conservative scholars calling for the preservation of the tradition. **Hadara** offers evidence by citing quotations from the writings of **Salama Mūsā** and **Taha Hussein**, and calls attention to the fact that **Abd al-Sabur** found himself in the thick of this conflict between traditionalism and contemporaneity, and that he greatly admired the pioneers who established cultural links with the West. **Abd al-Sabur**, according to the writer, believed in the necessity of reconciling both the original Arab culture and the newly introduced Western one. Thus, with his belief in the inadequacy of the traditional Arab culture for the modern age, he simultaneously ridiculed those who associate Western culture with Imperialism. His conviction was that culture is a living and self-renewing phenomenon and above human prejudices. Both the Western and Eastern cultures were peculiarly blended in him for the purpose of ultimately furthering human expression. He thus passes beyond the stage of one-sided extremism, whether it be pro-traditionalism or pro-Westernization to a broad humanistic outlook.

To one particular aspect of **Abd al-Sabur's** thought, **Ibrahim Abd al-Rahman** devotes his article «**The Theory of Poetry in the Writings of Salah Abd al-Sabur**». The article is designed to familiarize the Arab reader, who knows **Abd al-Sabur** only as

poet, innovator and able playwright, with **Abd al-Sabur** the critic. **Abd al-Rahman** was able to do this by collecting **Abd al-Sabur's** ideas from varied sources, and presenting them as an integrated theory of poetry. The writer presents this theory in **Abd al-Sabur's** own language which is more significant. He also makes it clear that **Abd al-Sabur's** criticism is well-grounded in critical theory and reveals the depth of his knowledge and culture.

Next, we proceed to «**Ezzet Qorani's** article entitled «**Intellectual Integrity: Salah Abd al-Sabur and Modern Egyptian Thought**». The writer begins his article by presenting a defence of **Abd al-Sabur's** pre-occupation with intellectual issues, a pre-occupation springing from **Abd al-Sabur's** rejection of solutions in favour of definite intellectual issues, and from his conviction that he could find better alternatives

The leading issue is the issue of the effectiveness of «the word» in a changing world. Then there follow three other major issues. First, there is the issue of Egyptian belonging: Is Egypt Islamic, Arab or Egyptian? Secondly, there is the quest for a method of implementing change: must it be done by revolution, reform or education? The third issue is associated with European culture: Is it good or bad? The writer points out that **Abd al-Sabur** has dealt with these issues in relation to some of the most important figures on the Egyptian intellectual scene.

In the writer's opinion, **Abd al-Sabur's** method of reasoning has, in the face of the hostility of the universe, to fall back on compromise, the compulsory ailment of the age in general and the Egyptian conscience in particular. He yearns at the same time for comprehensiveness and the reduction of plurality to the one. In all this, he has been guided by the truth which, according to the writer, stands for «intellectual integrity». **Abd al-Sabur** is an impartial outspoken and objective judge. His daring judgements often lead to seriousness of purpose and the unveiling of hidden truths.

With **I'tidal Osman's** article «**Salah Abd al-Sabur and the Building of Culture**», we turn from intellectual integrity to **Abd al-Sabur's** contribution to our culture. His efforts in this direction are spread over three areas. The first encompasses his attempts towards the understanding of the cultural situation in Egypt and the investigation of the dominant values, some of which are unacceptable because they hinder cultural development. The second area embraces his efforts

# THIS ISSUE ABSTRACT

---

structuring of these sets of symbols which lead to the discovery of the concept of tragedy in the lives of al-Halāg and Sa'id the protagonist of *Layla and the Madman*. Abd al-Sabur's concept of tragedy is distinctly different from the Western concept of tragedy i.e. the original classical concept of tragedy formulated by Aristotle and reformulated in two different ways by Hegel and Nietzsche on the basis of Greek, Christian and Western culture and values. It also differs widely from the modern concept of tragedy as set up by Ferdinand Brunetiere which is based on the ideas of the Enlightenment about man's freedom of choice and his absolute power to determine his own destiny. According to the writer, Abd al-Sabur's concept of tragedy stems from a set of philosophical precepts which Abd al-Sabur derived from our national, Christian, Oriental and Islamic culture as well as our psychological make up.

We move on to 'Issām Ahmed Bahly's study entitled *Drawing upon the Folkloric and Mythological Heritage in Abd al-Sabur's Theatre*, which deals with *The Princess Waiting* as a model of practical criticism. At the outset, the writer reviews the relationship of drama with the folkloric and mythological heritage in the Arab theatre since its early beginnings. Such a relationship had been fully established in Western drama since the Greeks. The writer reviews en route Shawql and 'Aziz Abaza and points out their conscious and determined efforts to use such a heritage in poetic drama. The writer rounds up with a list of the poets and writers who have made deliberate use of this heritage in their dramatic writings. Such writers have transcended the stage of full or partial imitation of their heritage, and have come round to the use of this heritage as a source of inspiration. Such writers have a definite attitude towards their heritage: they either openly accept it, or reject or add to it. On the list comes Abd al-Sabur but his place is at the top. He was in full control of Western and Eastern culture, which make up the sum total of his intellectual and artistic equipment.

Abd al-Sabur is originally a poet, but his sallies into the field of poetic drama in the sixties is only a natural extension of his writings of the dramatic poem. Abd al-Sabur succeeded to a great extent in tackling the problem of equilibrium between the requirements of poetry on the one hand and those of drama on the other. Moreover, the close association of his dramatic work with the tradition amounts to a rediscovery of the dramatic elements in this tradition which are part and parcel of Abd al-Sabur's vision of reality.

In his analysis of *The Princess Waiting*, the writer treats this

play as a prototype of Abd al-Sabur's drama in particular and drama in general, for creative work of the first order releases the pent-up energies in the mythological and folkloric tradition.

We now turn to Nancy Salama's study of *The Night Traveller* which is an attempt to show the influence of the Absurdist on this play, particularly that of Ionesco. As she outlines the major features she reveals the close similarity between the two playwrights in terms of their technique and their outlook. Nancy Salama draws our attention to their almost identical use of language, a dramatic language based on concentration, intensity and suggestiveness. Ionesco's influence on Abd al-Sabur, according to the writer, is limited to the intuitive elements in the play. This play, like Ionesco's is a black comedy. Abd al-Sabur's dramatic characters in this play are not really human: they are either extraordinarily disturbing or absurdly weak. Moreover, the play starts and ends arbitrarily, it does not follow the logical course of events but rather seems to depict a contemporary cosmic event. All these features place *The Night Traveller* in the tradition of the theatre of the Absurd and lend it great distinction.

In his article «Three critical studies of Salah Abd al-Sabur» Na'eem 'Attiya deals with a number of studies of Abd al-Sabur's dramatic work. These studies reveal the critical interest that Abd al-Sabur's work has stirred. Such studies also raise a number of major intellectual issues, such as the relationship of drama to tradition, the function of tradition in literature, the role of thought in drama, the role of drama in society and a number of artistic issues such as the means of communication available to poetic drama.

With Nabila 'Ibrahim's article on Abd al-Sabur's thought as reflected in thirteen published books in addition to those that are forthcoming, we enter the area of Abd al-Sabur's prose writings.

Nabila 'Ibrahim's study is based on the precept that any study of Abd al-Sabur's poetry should be supported by a study of his thought. A poet's culture is a useful background for the study of his poetry. Moreover, in the case of Abd al-Sabur, there seems to be, despite the multiplicity of his cultural interests, some form of close association which binds them together.

Abd al-Sabur's thought is closely associated with his sense of belonging to his country, to the age and the man of the age. He has a strong attachment to his country and his com-



«turn - turak» (I wonder whether) the use of the interrogative forms which help in the process of self-introspection and self-examination, and the use of the vocative case which plays an important function in the structuring of this poem.

With the conclusion of this tour in **Abd al-Sabur's** poetry, we are now taken by **Mohamed Benis** to Morocco on a different sort of tour. Under the title of «**The Impact of Abd al-Sabur's poetry in Morocco**» the writer shows us the reception of **Abd al-Sabur's** poetry outside his native country. He tells us that **Abd al-Sabur's** impact began to be felt at a time when a number of Moroccan intellectuals were preoccupied, among other things, with the issue of transcending the traditional and the familiar. The poetry of **Abd al-Sabur** in conjunction with the poetry of **al-Sayyab**, **al-Bayatti**, **Khalil Hawi** and **Adonis** provided them with the urge to transcend the past and seek after change.

The writer takes the opportunity of the coming of **Abd al-Sabur's** poetry to Morocco to apply his own concept of «the emigration of a text» as opposed to the concept of «the absent text» which he had previously applied in conducting an experiment in the analysis of contemporary Moroccan poetry. The first concept has to do with the effectiveness of the text, and its amenability to renew itself in every reading, until the act of reading itself becomes the only guarantee of its effectiveness, and its absence is a threat to the text's existence. To achieve such effectiveness the text has to migrate in time and place to new and different systems congenial to its nature. With this migration, the text is initiated into a new semantic and referential system. The writer thus defines, the prerequisite conditions for the rules governing the concept of text migration. The effectiveness of the text remains a relative matter determined by the text's interaction with the historical and social stimuli of society. In being incorporated in this socio-historical continuum, the text turns from an «emigrant text» into an «absent text» and becomes part of other texts.

Then the writer returns to the sixties, when **Abd al-Sabur's** poetry first came to Morocco, and was enthusiastically received by a group of poets and people interested in poetry. **Abd al-Sabur's** poetry provided some answers to some of the outstanding issues at the time. It simultaneously met certain needs relevant to Moroccan thought and emotions. The poetic appeal of **Abd al-Sabur's** creative works found expression in an outburst of Moroccan writings of varying degrees of competence. The writer substantiates this view by

presenting a number of Moroccan poetic texts, and rounding them off with a description of the major features of **Abd al-Sabur's** poetry, namely his «vision of the world» and his musical patterns. Such features, according to the writer, have elevated **abd al-Sabur's** poetry to the status of the absent text that should have had a place in the annals of Moroccan poetry.

In the second part of this overall survey we proceed to deal with **Abd al-Sabur's** dramatic works. The first article in this section is **Maher Shafiq Farid's** «**The Plays of Salah Abd al-Sabur: Observations on Meaning and structure**». The writer lists some of **Abd al-Sabur's** theatrical interests, as set forth in his prose writings on Western as well as Arabic plays, and as exemplified in his plays. Farid deals with these plays in chronological order. He starts with **The Tragedy of al-Halag** which is followed up by **The Night Traveller**, **The Princess Waiting**, **Layla** and the **Madman** and finally **After the King Dies**. The present study attempts, on one level, to evoke the moral atmosphere in which **Abd al-Sabur's** dramatic characters live and thrive. It also attempts to demonstrate how far they are akin in vision. Within this context the writer tries to trace the various literary sources which **Abd al-Sabur** has drawn upon and to assess their effect on his plays. Since each play is an individual entity, the writer has decided to tackle each play separately. From the sum total of these individual studies, we may be able to reconstruct the intellectual background of these characters or, in other words, **Abd al-Sabur's** vision of the world as manifested in these dramatic works. On another level, this study attempts to list the dramatic tools and devices used in **Abd al-Sabur's** plays.

Next on the list is **Samir Khashaba's** in-depth study of **The Tragedy of Al-Halag** and **Layla** and the **Madman**. The writer stressed that **Abd al-Sabur's** is a national as well as a modern theatre.

**Abd al-Sabur's** theatre is modern in the sense that it has drawn upon the artistic conventions of the masters of Western drama, whom **Abd al-Sabur** greatly admired and about whom he has written a great deal. These include **Ibsen**, **Checkov**, **Strindberg**, **Shaw**, **Brecht**, **Pirandello**, **Elliot** and **Ionesco**. In a way, **Abd al-Sabur** is to modern drama as these masters are to Western and world drama. **Abd al-Sabur** has been able to create his own original set of symbols which give point and meaning to the body of his dramatic work. Such symbols could be revealed only if we attempt to trace their interrelated relationships and decode them. In an attempt to apply these notions to the analysis of **The Tragedy of al-Halag** and **Layla** and the **Madman**, the writer tried to decode the complex

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

faintly heard, that the poets' feelings and emotions override his thoughts. The poet has succeeded in transmuting the intellectual concerns that press down heavily upon him into vigorous emotions.

The writer, then, discusses the technical aspects of **Abd al-Sabur's** poetic experience, namely the tools and devices used by the poet in the formulation of his vision such as language, imagery, symbols and various other elements from the Arabic tradition in particular and world tradition in general.

From *The People in my Country* we move on with **Walid Munir** to the diwan entitled *«The dreams of the Ancient Knights»* (Ahlam al-Faris al-Qadim).

The study of this diwan acquires special importance, as it represents the middle stage in **Abd al-Sabur's** poetic career. It is **Abd al-Sabur's** third diwan and it crystallizes, according to the writer, the poet's vision of the world, an existential vision pregnant with meanings that would be fully elaborated in his last three diwans. **Walid Munir's** study starts off from the view that this diwan represents a subjective document which nevertheless bears a condemnation of the self and the subjective elements and a condemnation of actual life. **Abd al-Sabur's** condemnation of the sterility of man and of existence is his major pre-occupation in this stage. Despairing of ever reforming the elements of corruption in the universe, the poet longs for death as a means of salvation. But death does not only represent a retreat from the world, it also signifies for the poet a means of resurrection and rebirth of the self, a concept which is closely associated with the unity of existence of the Sufi's. It is not therefore strange to find Sufi elements permeating **Abd al-Sabur's** poetry in general and the poems of this diwan in particular. Sufism imposes itself on the content and form of his poetry. On the level of content, the writer defines the main ideas which make up the core of the diwan, such as the poet's consciousness of the falsity and sterility of life, his craving for solitude and his violent awareness of alienation, sadness and anxiety as well as his incessant endeavour to seek the hidden meaning of familiar phenomena. On the level of form, the poet makes use of a Sufi terminology and syntax in the same way as he uses Sufi figures and ideas.

The writer also lists the distinctive features of these poems in the diwan under consideration such as the attempt to maintain the balance between phonic structures and semantic structure, the exploitation of the connotative power of phonic structure and the repetition of verbal patterns. Coupled with

this, the writer observes, is use of the mythological method associations of ideas and of various dramatic elements such as the dialogue of characters speaking at cross purposes and speaking each with a number of voices. All these devices are used to lend intensity to poetic expression.

Next, we turn to **Mohamed Badawi's** study of another diwan entitled *«Sailing amongst the Memories and the Making of a Great Poet»*. **Mohamed Badawi** considers all the poems in this diwan as a single work, which exhibits the main features of **Abd al-Sabur's** poetry, since the publication of his first diwan *The People in my Country*. The present study is an attempt to reveal a number of interrelated issues, which make up the moral texture of *Sailing amongst the Memories* and places it within the general framework of **Abd al-Sabur's** poetic works.

Therefore, the difference between the first and last diwans of the poet is not one of structure. It is rather a difference signifying the transformation occurring in time within a single structure - a structure conveying an original vision springing from the poet's unique self, which does not see the world as seen by others, but sees the world as being reformulated by it in accordance with its own distinctive rules.

Throughout his analysis of one of the most important poems in this diwan, that entitled *«Death between them»* (al-Mawt baynahoma) the writer pinpoints the core of tragedy for **Abd al-Sabur's** man, the tragedy of the destruction of man's relationship with God, as man tries to escape his reality, fill the world with tyranny, persecution and inhumanity. The destruction of man's relationship with God issues in the former finding no refuge except that which is offered him by mother earth.

With man's escape from the voice of God, the world loses whatever love, purity and companionship it used to have and poetry becomes the only safe refuge for the poet through which he attempts to communicate with and love the other fellows. But this love withers under the constraint of the impurities that stick to it. No outlet remains for the poet but to return to his God. This diwan, according to the writer, is a circle with the poet's self at its centre, which begins with the deterioration of the poet's relationship with God and ends with the poet's return to God.

On the level of form, there are several stylistic features corresponding to this central recurring meaning. Hence the excessive use of the past tense, the many references to the self «I» associated with the «you», the use of the construction



Rahman Fahmi aptly demonstrates, from the usual process of characterization we are familiar with in the poetry of old.

To Abd al-Sabur's skill in unburdening this vision in his poetry, the writer attributes the poet's first experimental attempts to break away gradually from the traditional framework of the Arabic poem and to initiate a new verse form. With this in mind, the writer goes through Abd al-Sabur's first diwan *«The People in my Country»* (al-Nās Fī Belādī) tracing the role that this narrative vision plays in the structuring of a number of poems in this diwan. Then he moves to the last of Abd al-Sabur's diwans *Sailing Amongst the Memories* (al-Ibhār fī al-Zakira), where he pauses to consider two poems: *«Poetry and Ashes»* (Al-Shī'r wa al-Ramād) and *«The Story Summed Up»* (Ijmālī al-Qissa). In his analysis of the poems in question, Abd al-Rahman Fahmi emphasizes how Abd al-Sabur's concept of narrative vision stood him in good stead throughout his work, passing through several stages to full maturity.

This analysis reveals some technical problems which Abd al-Sabur had encountered, such as the problem of the poem's organic unity and that of language, and the practical solutions he had been able, through the instrumentality of his narrative vision, to provide.

The article we take up next is *«The sense of Irony in Salah Abd al-Sabur's Poetry»* Ahmed 'Antar Moustafa. The writer of the article postulates that Abd al-Sabur's admiration of Abu al-'Ala' broods over his work, enveloping it into an atmosphere of cosmic gloom and breathing into it the spirit of melancholy wisdom. Running parallel to this, the writer observes, is a mocking ironical strain which the writer traces in Abd al-Sabur's work: poetry and plays. His first diwan *«The people of my Country»*, for example, provides ample evidence. Examples of universal irony represent the tragic-comedy of human existence.

The writer concludes by stressing that Abd al-Sabur is to be reckoned one of those creative authors whose acute perception of human feelings is of a peculiar nature and that his quickness to see that tragedy blends with absurdity provides release from mental and emotional strain.

The previous articles dealt with some general features of Abd al-Sabur's poetry. Now we proceed to a study of articles devoted to his diwans

First, there is Mohamed Mustafa Badawi's aesthetic analysis of Abd al-Sabur's poem *«The People in My Country»* from his first diwan, which presents a new critical reading. In

this analysis the writer moves from content to form and from form to content noting in the process the poet's original use of the basic rhythmic unit in the Rajaz measure, the elements of musical linkage such as rhyme, repetition, phonic balance resultant from the similarity of internal vowels and semi-vowels, as well as the use of *Jinās* (homonymy) and *tlbāq* (polysemy), and evocative sensuous imagery

Mohamed Mustafa Badawi concludes his analysis by unveiling the importance of this poem and emphasizing that it could only come from a contemporary Egyptian revolutionary poet who has been able to present a faithful picture of the reality in which he lives and the necessity of changing this reality.

Next Ali 'Ashri Zayed presents a study of the complete diwan entitled *The People in my Country*, a study based on the premise that this diwan introduces new and original concepts of poetry, poetic vision, and the function of poetry as an art. The writer attempts to list the components which make up these new concepts. He attempts an in-depth probe of the components of Abd al-Sabur's poetic vision as revealed in this diwan, despite their psychological, emotional and intellectual complexity. He pauses at the deep sense of melancholy which directly or indirectly permeates all the poems in this diwan, a sense of melancholy closely associated with the poet's suffering. The poet's suffering is in its turn closely associated with the night. The night, however, offers the poet both, suffering and the ecstasy of discovery. Ali 'Ashri Zayed then moves to another component - that of death, which occupies a large part of the poet's poetic vision in this diwan. He thus records the poet's pre-occupation with this universal phenomenon, and its influence on the poet's poetic vision. The writer deals with a third component that of love which is conveyed from a romantic perspective as an abstract emotion. The writer notes, however, that there are two poems in this diwan, in which emotion is presented in sensuous and concrete terms. They are therefore, in the writer's opinion, alien to the general texture of its poetic vision. The writer ends his commentary by pointing out that melancholy, death and love are a closely interwoven texture in this diwan.

Next, the writer deals with another aspect of the poet's poetic vision, namely the poet's patriotic love of his homeland. This aspect of the poet's poetic vision is fully manifested in Abd al-Sabur's pre-occupation with one's craving of martyrdom for one's country. Martyrdom as a value is upheld and highly praised. Finally the writer attempts to describe and list the intellectual forces in this diwan. He concludes that the intellectual meditative voice in this diwan is

# THIS ISSUE ABSTRACT

one hand and its critics on the other, pointing out the viewpoints of the two opposed groups - the traditionalists and the innovators in regard to the concept of poetry. He thus reminds us of the disputes of the two opposed groups over controversial issues and the charges that each group levelled at the other. **Shawqi Def** also makes a point of telling us that he has always been a staunch supporter of the legitimacy of introducing innovations in poetry, though he has always maintained that any true creativity is that which keeps strong ties with the poetic experience as handed down by tradition. - that is to say with that preserves the equilibrium between the old and the new. Such an equilibrium can only be achieved through a genuine poet, who has keen insight, a broad canvass of human culture, an intimate familiarity with Western thought and literature, a fine musical sense capable of composing verbal patterns of emotive appeal based on a euphonic tradition and going beyond it at one and the same time.

**Shawqi Def** explores **Salah Abd al-Sabur's** diwans, and concludes that **Abd al-Sabur** is rightly entitled to be a pioneer in the field of poetry in virtue of his original work. He expatiates on a given set of ideas and moral values which gave a new dimension to **Abd al-Sabur's** poetry. In discussing the musical qualities of **Abd al-Sabur's** poetry, he brings into prominence the poet's ability to absorb the rhythms of traditional poetry and his power to turn them to good account, thereby creating a new set of rhythmic patterns. In handling the linguistic make up and structure of **Abd al-Sabur's** poems, he dwells on the poet's controversial use of colloquial Arabic in his poetry. He points out that **Abd al-Sabur's** use of such language in his poem «melancholy» (**Al-Huzn**) has given rise on its first appearance to a great deal of criticism on this score and that, in his opinion, the poem is a *flap* because the poet has failed to lift this colloquial language from the context of daily use to the level of language glowing with the fire of imagination, which is the language appropriate to poetry. **Shawqi Def**, however, emphasizes that the poet has been able to preserve the poem's organic unity, whereby the poetic experience grows into an integrated whole through the interrelation of the parts.

**'Izz' al-Din Isma'il's** article entitled «**The Lover of Wisdom and the Sage of Love**» (**Ashiq al-Hikma : Hakim al-Ishq**) is an attempt to examine under this label **Abd al-Sabur's** vision of the prototype of the modern man, who has come to represent one of the facets of the contemporary human condition. **Isma'il** argues that humanity has known the protagonist **Don**

**Juan** as the product of the Spanish mentality and the protagonist **Faust** as the product of the German mentality. The former set out on a quest for love, looking for it everywhere in the hope that he would find the perfect woman. The latter set out on an impossible quest, the attainment of truth, and his failure to attain it, drove him to the pursuit of pleasure, wealth and power. Both protagonists in search of truth and love respectively, have lived on separately in human consciousness, until such a time when humanity came to recognize that they meet half way, that they are faces of the same coin in virtue of their essential kinship.

From this perspective, the researcher ranges over the poetry of **Abd al-Sabur** and finds out that this poet has attempted to present a poetic prototype amalgamating the experiences of the afore-said protagonists in a single unified prototype. In presenting his argument the researcher deftly marshals all the details that make up his prototype and welds them into a whole of vital and interrelated parts. He concludes that the protagonist as the Lover of Wisdom cannot be grasped in isolation from the protagonist as the Sage of Love and vice versa. In their motives, as in their visions, and their ultimate objectives they are akin to each other. Now poetry in this particular instance plucks out the heart of truth and perceives love in its essence, and becomes the determining factor in the amalgamation of the two protagonists. Credit is due to **Abd al-Sabur** for imprinting the unified structure of his prototype on our cultural consciousness.

In his article «**The Narrative Vision in Abd al-Sabur's Poetry**», **Abd al-Rahman Fahmi** takes a different approach. With his keen sense of the narrative technique and his intimate knowledge of **Abd al-Sabur's** poetry since its early beginnings, he is able to grasp that which is most characteristic in **Abd al-Sabur's** poetry - namely the poet's fine use of what **Abd al-Rahman Fahmi** calls «narrative vision» in structuring his poems. At the beginning of his article **Abd al-Rahman Fahmi** defines his concept of **Abd al-Sabur's** narrative vision. It is based on some theoretical ideas and on a tentatively comparative study of two poems, one by **Mahmoud H. Isma'il** and the other by **'Abd al-Sabur**. It is intended to reveal how **'Abd al-Sabur's** poetry is governed by the mechanism of narrative vision. The writer concludes that the poet's narrative vision is the poet's special privilege. It is instrumental in transforming a given subject matter into a series of interrelated and dynamic events. It stems from the poet's ability to conceive his characters feelingly and to delve into their depths. This process differs greatly, as **Abd al-**

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

In this issue we are invited to a banquet given exclusively in honour of our late poet **Salah Abd al-Sabur**. At the outset, **Abd al-Sabur** sets forth his concept of poetry in general, and Arabic poetry in particular as gleaned from his intimately personal experience in the world of poetry. This launches him on the task of outlining the history of Arabic literature from its early beginnings to the modern age - an age destined to witness the confrontation of Eastern Culture with Western Culture. The military confrontation between East and West has soured their relationships, but the meeting of the two cultures has not been without benefits. It has made it possible for Arab sensibility to evolve the art of the theatre and the art of fiction, and poetry has not escaped its beneficial effects. Western poetry, read in translation or in its original languages has come to form part of the new sensibility and enter into a dialogue with the legacy of ancient times. In consequence, the image of the poet as one who is traditionally associated with authority and voicing the Sultan's will, began to disappear gradually and eventually the concept of poetry as a commodity by means of which the poet earns his livelihood gradually became antiquated. The old image of the poet began to give way to a new one - that of the poet who stands on his dignity and who finds in poetry itself its *raison d'être* as an independent art worthy of great respect. On the whole the concept of poetry and the outlook on the poet's function were transformed. When the poet felt free, all his energies went into his art. This marked a rebellion against the old verse forms and the search for suitable and new ones.

**Abd al-Sabur** probes some of the major issues in criticism put forth by modern thought, specifically those concerning poetry and its function. Prominent among these are the issues of commitment, the moral function of poetry and the quest for suitable verse forms for the contemporary poet. The contemporary poet's concern, **Abd al-Sabur** argues, is not the propagation of the so-called virtues, but is the propagation of human values. **Abd al-Sabur** is a staunch believer in the human values of freedom, justice and truth and to them he has dedicated his poetic endeavour.

**Abd al-Sabur** concludes with the likening of Sufi experience to the poetic one inasmuch as both aim, in the first place, to grasp the essence of truth. His love of the Sufi experience links up with his love for poetry.

Finally, **Abd al-Sabur** modestly tries - as in his usual practice - to define the gist of his contribution to poetry and theatre alike and to express his unshakeable belief in the

unsullied power of the honest word. It is only too obvious that the word he has left behind encompasses a vast area of literary output.

We now turn to **Shukry Mohamed Ayad's** article entitled '**Salah Abd al-Sabur and the Voices of the Age**'. The first issue that this article raises is the claim widely disseminated by some of his critics, that **Abd al-Sabur** has tried to westernize Arabic poetry through overloading it with Western thought borrowed from Western thinkers and artists. **Shukry Ayad** closely examines this widespread claim about the nature of extraneous influence. He reviews the literary career of **Salah Abd al-Sabur**. He approaches **Abd al-Sabur's** work from one definite perspective. He attempts to record only those intellectual trends that have affected **Abd al-Sabur** in different phases of his career, how far they have affected him, and which of them has had a more lasting effect on him. The writer thus pauses to consider one of **Salah Abd al-Sabur's** basic qualities as an author. This basic quality is wholly responsible for the fact that **Abd al-Sabur**, in establishing contact with such poets, authors and philosophers as have struck a responsive chord in him relies on his private understanding of them and does not fall back on others' judgement of them.

The writer continues to follow the different stages of **Abd al-Sabur's** poetic development, starting off with the early beginnings and moving onwards to the socialist stage, the existentialist stage with its optimistic and pessimistic facets in succession, and ending up with the stage of abstract idealism. The poet's existential anxiety, though, was deeply rooted in his consciousness and continued with him to the very end.

**Shoukry Ayad** traces these different stages and their manifestations in his poetry, theatre and prose writings, thus revealing the depth of the interaction of the poet's subjective vision and his acquired experience and the fusion of these artistic and intellectual experience in the poet's ego. Thus, **Shoukry Ayad** leads us to a better understanding of the poet's role and to the essence of originality in his creative work.

From this well-presented survey of **Salah Abd al-Sabur's** life and thought we move to the world of his creative writing. This world may be divided into three major areas - namely poetry, theatre and prose writings.

To the area of poetry **Shawqi Def** contributes '**Salah Abd al-Sabur the pioneer of Modern Free Verse**'. At the beginning of the article, **Shawqi Def** recalls the echoes of the new poetic experiment in its initial stages and lists its supporters on the





# FUSŪL

---

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

*Chairman of Board of Directors*

**SALAH ABD EL-SABOUR**

**Editor :**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Editorial Manager :**

**SAMI KHASHABA**

**Editorial Secretariate**

**ETIDAL OTHMAN**

**Lay Out :**

**FATHI AHMAD**

**Secretariate**

**Ahmad Antar**

**Isam Bahiy**

**Mohammad Badawi**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## THE POET AND THE WORD

---

**Vol. II**

**No. 1**

**October 1981**

# فصول

مجلة النقد الأدبي

الكتاب في الفن القديم

٢

المجلد الثاني - العدد الثاني - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢

# فوائد الشعر



المسرح الحديث  
يقدم  
أحمد حسن الباق  
أحمد الباق

بلا أقصه  
تأليف: أحمد الباق  
إخراج: أحمد الباق

أحمد الباق  
أحمد الباق  
أحمد الباق

ولادة منقصة  
أحمد الباق  
أحمد الباق

مسرح الشباب  
أحمد الباق

المسرح والشعر

العلاق  
في بلاد الإقزام

أحمد الباق

قريبا  
المسرح الشباب  
أحمد الباق

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني

٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

• الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .  
مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتبادل  
٥ دولار) .  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش  
النيل - وولاب - القاهرة - ج.ع.م تليفون المجلة  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

• الاعلانات :

يقطع طبقاً مع إدارة المجلة أو مندوبي المصممين

• الأسعار في البلاد العربية .

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان  
٢٥٠ قرشاً - تونس دينار ١ شت - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب  
٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرشاً .

ترسل الاشتراكات بحواله بريدية حكومية

لغة القصص في التراث العربي..... نائلة إبراهيم..... ١١  
المعاصر الروائية في الأدب العربي..... فندى مائل دوجلاس..... ٢١  
توطيت المعاصر الأسطورية في القصة المصرية المعاصرة..... وليد مير..... ٣١

الرواية البوليسية..... عبد الرحمن هامي..... ٣٩  
رواية الجنال العلمي ورؤى المستقبل..... عصام ببي..... ٥٧  
عندما يكتب الروائي التاريخ..... سامية أحمد..... ٦٧

سيرة الأجيال في الرواية المصرية والتذكير..... محمد هريدي..... ٧٥

لغة الحوار الروائي..... محمد فرح..... ٨٣  
البطل المفضل بين الانتماء والاضراب..... إسماعيل عيان..... ٩١  
وجهة النظر في الرواية المصرية..... أنجيل بطرس..... ١٠٣

جيل الستينيات في الرواية المصرية..... سامي عشية..... ١١٧  
مغامرة الشكل عند وروائي الستينيات..... محمد بدوي..... ١٢٥  
مخالفة في القصص العربي المعاصر..... سمير قاسم..... ١٤٣  
ديار الرعي والرواية اللبنانية المعاصرة..... يحيى عبد الدايم..... ١٥٣  
ملاحظات عن القصة والفكاهة..... أنطوني جيسون..... ١٧٣  
مفهوم الممار الروائي عند مارسيل بروست..... حامد طاهر..... ١٨٣

تألف للفرط في قصصه..... ليلى عان..... ١٨٧  
قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة..... صبري حافظ..... ١٩٥

ندوة العدد..... التحرير..... ٢٠٧  
الفن الروائي من خلال تجاربهم..... إسماعيل أحمد بدوي..... ٢١٥  
الواقع الأدبي..... ٢٣٩  
تجربة نقدية

بين الأرض وفنتازيا..... عباس ليب..... ٢٤٠  
مناجيات أدبية

الطاهر وطائر والرواية الجزائرية..... سعيد حامد السناج..... ٢٥٤  
اللغة - الزمن - دائرة القروى..... عبد الرحمن الحناي..... ٢٦١  
رواية المستنقع والسيرة الذاتية..... شمس الدين موسى..... ٢٦٦  
الضباب..... علي شلش..... ٢٧٠  
تساوي من التراث ولقاء والتسليم..... محمد الدين حسن..... ٢٧٤  
الرواية الأسطورية في هداية الأمانة..... ممدحت الجبار..... ٢٧٨  
ألف ليلة وليلة..... خليل بدوي - عرض..... ٢٨٥  
الدوريات الأجنبية:

١ - الدوريات الإنجليزية:

(أ) القصص والتاريخ..... فرات جويرو غزل..... ٢٩٧  
(ب) جيمس جويس في الذكرى الثالثة لولده..... التحرير..... ٢٩٦  
٢ - الدوريات الفرنسية..... حامد طاهر..... ٢٩٩  
رسائل جامعية - عرض..... لقاء أس الجورد..... ٣٠٣  
مناقشات

١ - ملاحظات قارئ..... ماهر شليق فريد..... ٣٠٨  
٢ - مقالات وأحداث عن صلاح عبد الصبور..... نبيل فرج..... ٣١١  
البيوجرافيا

جبب عفرط في الإنجليزية..... ماهر شليق فريد..... ٣١٢  
بيوجرافيا الرواية المصرية..... صبري حافظ..... ٣٢٠  
بيوجرافيا الرواية السورية..... شكري عزيز هامي..... ٣٢٩  
This Issue ترجمة: محمود عياد  
مراجعة: نائل سلامة

## محتويات العدد

## الرواية وفن القصص

# أما قبل

بهذا العدد تخطو هذه المجلة ثانية خطواتها في عامها الثاني . ولقد كانت في يوم مولدها شابة فتية . فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ، وها هي ذى زedad فتاة على مر الأيام ، فبشدد عودها ، وبصلب قوامها ، وبستمكن كيانها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجنتها ، وتغضى في طريقها الذي اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه . وتحقق أهدامها القريبة والبعيدة التي استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تخالي كاتبها لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة ، ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن القطار قد غابهم . وهي مع ذلك لا تدعى ، ولا تنسج على أحد . بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو يأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، ممنهجهم في سقاء بقدر ما تجد ، وتمثل في تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوفى قدرا من الحصة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة لمزيجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده . يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخبط ودعا ، ومن يود أن تفتح له ذراعيها . ولأنها تطلع في مواسم ، كانت موضوعاتها موسمية ، ففي كل موسم لها طلع ولها موضوع . وهي لذلك لا تحب اختلاط المواسم ، لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهي في سياحتها الموسمية قد ترصد في وجهها بعض الأبواب العالية وتسج بالجد ، ولكن أصدقائها في كل مكان يعرفونها ، ويلتمسون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للسكر الذي تجده أن يتحرك ، وللثقافة التي تحففت أن تجدد نفسها ، وللزيف أن يرسل ، وللحقيقة الناصعة أن تسفر ، فتم الذنب دنيا ! ولن تحملها الأبواب الموصدة على أن تظهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكي من خلو الساحة هنا من مجلة رصينة ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبي معالجة جادة وجديدة ، وتزلي ما يستحق من النتائج الأدبي المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فإزال هناك من يتشاكون . ولا تفسير لهذا التشاكي إلا أن أصحابه - فيما يبدو - قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

وبعد فقد دعت المجلة - وهي بصدد إعداد هذا العدد - مجموعة من أبهاء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة يطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذي يكتبونه وما يطعمون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأوسع من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، وهم الشكر ، واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، وهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وغفلا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازالت في حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجمهور من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟

مهما يكن من شيء فلا ينبغي لنا أن نفقد نقاؤنا ، فليس من الممكن - بدون النقاؤل - أن ننجز عملا فضلا عن أن نبني ثقافة ونرسخ تقاليد .

وبيق - آخر الأمر - أن نعود فنكر إعلاننا عن اعتمادنا لتقبل أي نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفي هذه المناسبة تدعو المجلة كل المهتمين - مشكوريين - إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال البيلوجرافيا الخاصة بالرواية ، التي نشرناها في هذا العدد ، فهي ثمرة جهد فردي ، أظن أن نشره تحقيقا للفائدة .



# هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعمامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة ، يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية ومن العصر ، على المستويين النظري والتطبيقي . ويتضمن « ملف » العدد ثمانى عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة ، تتناول قضايا الفن الروائي في نسقها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات « أولاها تتعلق بلغة النص في التراث الروائي العربي ، والأخريان تتعقбан بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالخطف والأسطورة ، في القصص العربي المعاصر .

تنها الدكتوراة ليلى إبراهيم في مقالها عن « لغة النص في التراث العربي » إلى ضخامة النزوة القصصية التي يتضمنها التراث العربي ، وكيف أنها لم تزل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها توجه أولا إلى تشخيص تلك النزوة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق بنظرية **Théorie des Erzählens** . ثم حاولت الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذي استقبله ، مبررة - بصمة خاصة - دور الراوى . وأخيرا يأتي الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل البنائي واللغوي ، ومن خلال نتائج قاصدين كبيرين هما الجاحظ والمحدثاني - العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب العربي الحديث ، والأدب الغربي ، فإن الدكتوراة **فدوى ملطى** - درجاس تطلق في مقالها « العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث » من حقيقة أنه من غير الجائز أن ننقض من شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ، وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربي .

وتحقيقا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو « الأحلام » ، بما لها من طابع قصصي رمزي ، يستلخه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعادها التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص « لطيف صالح » وبجيب محفوظ وعبد السلام المجهلي ، بوصفها نماذج للاستخدام الفني للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستلخ - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند **الطيب صالح** مصدر صحة ومساعدة ، وهو عند **المجهلي** مجلبة للهلاك ، ثم هو عند **بجيب محفوظ** ليس سوى دواء مؤقت لهجوم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير في مقالته « وهو ثالث هذه المجموعة - أن يفحص كيفية توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ، وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي « الزويل » لجمال الغيطاني ، و« دوائر عدم الإيمان » لجيد طويبا ، و« التاجر والنقاش » محمد البساطي ، ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضافه على الواقع من أبعاد إنسانية ، وبما حققه على مستوى البناء الفني .

ثم يأتي المحور الثاني وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا - لأسباب تتعلق بالجزير المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمي لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الوقوع في دائرة الاهتمام ، ونعني بذلك

«الرواية البوليسية». ومن الطريف أن كاتب هذه الدراسة هو نفسه روائى وكاتب قصة قصيرة وأعمال درامية للإذاعة والتلفزيون. وهو يبدأ بحثه من ملاحظة كيف أن هذا النوع من الرواية هو أكثر الأنواع شيوعا وانتشارا بين القراء على مستوى العالم، في الوقت الذى لا يظفر فيه باحترام النقاد. وبعد أن يناقش الباحث هذه المقارنة ينتهى إلى ضرورة فحص هذا النوع الروائى وتحليل عناصره، تمهيدا لتقدير ما ينطوى عليه من قيمة. على أن ما نطلق عليه في لغتنا العربية مصطلح «الرواية البوليسية» ليس نوعا واحدا في المصطلح الغربى، بل نوعين كبيرين، ينقسم كل منهما إلى عدد من الأنواع الفرعية. وقد عرّف الباحث هذه الأنواع جميعا، منتبها إلى الخصائص المميزة لطرق بناء كل منها، وإلى الأثر المشترك بينها جميعا، وهو «الإثارة» - إثارة عقل القارئ، أو عواطفه، أو خياله. وعند ذلك يطرح الباحث دعواه في أن العناصر الأساسية في كل أنواع الرواية البوليسية إنما تتمثل في كل أنواع القصص الإنسانية، منذ عصر الأسطورة، ومرورا بالقصص الدينى، حتى القصص الأدبى الراقى في العصور الحديثة. من أسطورة «أوديب» قديما، إلى «الإخوة كارامازوف» حديثا، تتمثل العناصر البوليسية في بناء الأعمال القصصية.

ومن الأنواع الروائية الحديثة نسبيا، التى لم تنظر لدينا بالاهتمام اللازم «رواية الخيال العلمى» وقد حاول عصام بى أن يتابع هذا النوع منذ بواكيره الأولى في القرن السابع عشر؛ فقد كانت هذه المحاولات نتيجة للإيمان غير المحدود بالعلم في قدرته على تحقيق الخير والسعادة للبشرية. «رواية الخيال العلمى» ذات طبيعة فنية خاصة، فهى تعتمد على الخيال والتهوية والفكر، أكثر من اعتمادها على الحكمة المدروسة المثقنة، والشخصيات المرسومة في عناية، فالطبيعة البشرية فيها مبسطة تبسيطا شديدا. ومع ذلك فإن الباحث يبيب بالقراءة النقدية لروايات الخيال العلمى أن تأخذ في حساباتها طبيعتها الخاصة، مثلا يصنع قرائها أنفسهم. ومن ثم تتخذ الدراسة من رواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف نموذجا تطبيقيًا تبن من خلاله كيف نجحت هذه الرواية في طرح بعض المشكلات التى توابك الاستفادة المطلقة من العلم، والانتقال إلى المستقبل، كما نجحت على مستوى الفن الروائى.

ثم تنتقل في المقال الثالث من هذا القسم لى تواجه مع الدكتور سامية أحمد مشكلة العلاقة بين الرواية والتاريخ. ومنذ البداية ندرك أنها لا تنحى بموضوع «الرواية التاريخية» التقليدى، بل تتجه إلى شرح العلاقة بين الروائى والتاريخ الذى يعاصره. ففى تسجيل أولا تأريخ الأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية في مصر منذ قيام ثورة يوليو بين الانتصار والحرية، وكيف فرضت هذه الظروف نفسها على الكتاب بوصفهم ضمير الأمة. ومن خلال رواية «الزنى بوكات» للفيطافى، ورواية «الكونك» للتعبير محفوظ، اللتين عالجتا موقف الثورة من الديمقراطية، نشتر الباحثة العلاقة بين الإبداع وحركة الواقع، وكيف استنطق الفن الروائى أن يطور وسائله حتى يصبح قادرا على النقد. ومن ثم تعد الباحثة هاتين الروائيتين شاهدا أمتيا على حقيقة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى.

ثم ينتج هذا القسم الدكتور محمد هريدى بدراسة عن «مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والزكية». والدراسة تتعلق - كما هو واضح - بما يسمى «رواية الأجيال»، وهى الرواية التى أرسى نجيب محفوظ أسسها في «الثلاثية». ويقدّر ما كانت روايات نجيب محفوظ سجلا فنيا لتصف قرن من عمر المجتمع المصرى، كانت روايات الكاتب التركى «عقوب قبرى» تجسيدا لحسنة وضمير عاما من حياة المجتمع التركى. ومع أن الدراسة تجمع بين مبدئين الكاتبين فإنها لا تنهج منهجا مقارنا بالمعنى التقليدى، ولكنها تثير السؤال من مبعث المغايل بينهما. والإجابة عن هذا السؤال يمكن أن نعهد الطريق لإدراك القانون الذى يحكم ظهور هذا النوع الروائى لدى كاتب من الكتاب في حقبة من الحقبة. وقد بين الدكتور هريدى أن الإجابة تكمن فيها ساد المجتمعين للمصرى والتركى في حقبة من تاريخ كل منهما، من أحداث سياسية وقمع اجتماعية. ومن ثم كانت الممارك التى خاضها الشيمان متشابهة في دوافعها وفى أبعادها؛ وهى التى شكلت الوعي القومى لدى كلا الكاتبين، فأنجبه كلامها إلى تاريخ هذا النضال في بلد، سياسيا واجتماعيا، يستوحيه عمله الروائى. ومن الطريف أن

كلا الكاتبين قد غاثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وبما عرف باسم الرواية النهر *Roman fleuve* . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتأصلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث المضامين .

ويشئ المصور الثاني لكي يبدأ **أهور الثالث** ، مشتملا على تسع مقالات ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة **للكور فوج أحمد** ، تتناول « لغة الحوار الروائي » . وفي هذا المقال يستقصى الكاتب - دلاليا - لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامة والفصحي . والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار في نماذج رواية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف عيسى عبيد التوفيق المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإيثارة كتابة الحوار بلغة خالية من التراكمات المتفاحشة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامة . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضبا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامية وليست فصحي ، التي يقول بها **توفيق الحكيم** ، والتي تجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحي ومرونة العامة . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي **علي الراعي** ، ويحمد مندور و**شكري عباد** ، حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ويحتكين في ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحي وعامية .

ومن قضية الحوار نتقلنا اعتدال عنان إلى قضية « **البطل المفضل بين الاغتراب والانتماء** » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعي بتكوينه النفسي ، وسيرته الذاتية ، ويبحث عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم باطلة هي القيم المادية التي يمكنها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غربية تمثلت فيها شخصية البطل المفضل ، هي الشكل المعروف بالمثالية التجريبية ، والشكل الذي يعرف بـ **رومانسية الاستبصار** ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينهما من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية **التكوين النفسي والفكري** . ومن ثم نتقلنا للدراسة إلى شخصية البطل المفضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في تناغمها لأزمة المجتمع العربي ، وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالفزعة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، والبحث عن قيم جديدة تنص على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « **البهائم** » و « **قصة حب** » **ليوسف إدريس** ، كشفت الكاتبة عن نموذجين روايين يحملان إشكالية البطل للفرد في بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتبع الاندماج الأضمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري . وفي هذا العمل تمثل القيمة الحقيقية ، التي تنص على الحياة مغزاه .

ومن قضية البطل المفضل نتقل مع **الدكتورة أنجيل بطرس سمعان** إلى قضية « **وجهة النظر Point of view** » في الرواية ، وهي قضية يوليا النقد العربي الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتقت « **وجهة النظر** » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تنبعت الكاتبة تطور مفهوم « **وجهة النظر** » لدى النقاد الغربيين ( **هنري جيمس** ، **فيليب ستيك** ، **نورمان فريدمان** و **بريس لورك** ) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامها في الرواية الغربية والعربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكاتبة بالتخيل روايات « **قتيل أم هانم** » **ليحيى حلي** ، و « **ميامار** » **لنجيب محفوظ** ، و « **الحرام** » **ليوسف إدريس** ، و « **حرفة المصاغة الأرضية** » **فريد طويك** ، لتسني من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير المتكلم واختفاء الراوي التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية الموضوعية نتقلنا **سامي عسبة** في مقاله « **جيل الستينيات - تحقيق في الأصول الثقافية** » إلى قضية عامة ، تتعلق بجيل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة الستينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعي هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسي ، يحاول التنوير ومنع العالم الشكك المهوش انتظاما وإيقاعا يحملانه أكثر قابلية



الفهم ، ومن ثم آخر قبولاً للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجبل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة ، نظراً لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة . فإهم انتبهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لتجاربهم للمحكي في تعاملهم مع الواقع . وقد اقتسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعها ، وتفاوتت تأثيرها سلباً وإيجاباً ، هي الاتجاه الماركسي ، الاتجاه الوجودي ، والاتجاه النفسي . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تمكس عصرها مشتركاً ، هو توفيق هؤلاء الأدباء إلى التغير . ورغبهم الملحة في مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجبل أدباء السنينات ينقلنا محمد بلوي إلى الجانب الواقعي في تاج الروائيين من هذا الجبل ، متمثلة في « مغامرة الشكل » لديهم . وهي المغامرة التي تمكس رغبتهم في مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . ويُطلق المقال من فرض مؤداه أن تفاعل بين البيتين الاجتماعي والأدبي ، ثم يختار هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية . والشكلية منها بخاصة ، في أربع روايات هي . « أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم ، و« الحقائق القديمة صالحة للإشارة الدهشة » ليعلي الطاهر عبد الله ، و« نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم ، و« الزبي بركات » لجبال الغيطاني . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجي تدانست فيه أنماط من حقب تاريخية أخرى فقلبت عليه سمة التخلف . وكان على أدباء السنينات أن يسيحوا عن الجوهر في هذا الواقع ، وأن يصوغوه في أبنية جديدة ، يفتنقون إليها - واعين - بما هو ثابت ومساكد وتقليدي . وقد انعكس هذا النم في طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفي أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستفيدين في الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائي الغربية .

ومن مغامرة الشكل في بعدها الاجتماعي لدى جبل السنينات نقلنا الدكتور سيزا قاسم في دراستها عن « المفارقة في النص المعاصر » إلى هذا العنصر البنائي الشكل ، وهو عنصر المفارقة irony ، الذي رآته يمين على الأدب بعمامة في مصر منذ بداية السنينات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم نرى لدى المشككين الروس ، طوره « ياكوبسون » حتى أصبح يعنى العنصر الذي يفسس غماسة البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدأ هذا العنصر للباحثة بمثابة المبدأ التنظيمي الذي يحكم أعمال أدباء السنينات . وهو ضرب من الاستراتيجيات ، يستخدم على السطح قول النظام السائد لينقي ويؤكد قولاً مغايراً له . وهو - من ثم - ذو طبيعة ازدواجية كالاستمارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف قتل الإفراط العاطفي ، وفضح التضخيم الفكري ، وإعادة النظر في التراث بهدف إعادة صياغته . وفي الجانب التطبيقي من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هي « الزبي بركات » لجبال الغيطاني ، و« حكايات للأمير » ليعلي الطاهر عبد الله ، و« اللجنت » لصنع الله إبراهيم ، لكي تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عصرنا بناتياً شكلياً في الرواية الحديثة بعمامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن « تيار الوعي » يمثل كذلك منهجاً حديثاً في الأداء الفني للرواية . ومن ثم يحاول الدكتور يحيى عبد الدام في مقاله عن « تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة » أن يقفنا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد « جيمس جويس » في عشرينيات هذا القرن ، حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة ( « ميراث » لنجيب محفوظ ، و« أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم ، وغيرها ) . ثم يتبع نحو تيار الوعي في الرواية اللبنانية ، ونجاحه لدى ليلى بعلبكي في روايتها « أنا أحياء » و« الآلة المسوخة » ولدى إميل نصر الله . ثم ينتهي إلى درس تاج الكاتبة اللبنانية الشابة « حنان الشيخ » ، التي تدي اهتماماً كبيراً بالرأفة البنائية وتطورها ، وبخاصة في روايتها الثانية « فرس الشيطان » . أما روايتها الثالثة « حكاية زهرة » فهي تمثل - فيما يرى الكاتب - قمة نصفيها الفني . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع كثيف الأحداث ، وخلق الرموز المشعة بالإيماءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعي ، استطاعت أن تقدم صورة لا يجرى في الواقع اللبناني من صراعات بلغت ذروتها في الحرب البشعة التي تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالي كثيراً عن موضوع تيار الوعي ، وهو الموضوع الذي قدمه حامد طاهر عن « مفهوم المهار الروائي عند مارسيل بروست » . ففي هذا المقال يرى الكاتب أن رواية بروست « بجناع الزمن المفقود » تمثل إحدى قيم الفن الروائي في العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن - فيما يرى الكاتب - في استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل في تنكيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى بروست هي الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي المنطقة التي تخزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى بروست بالذاكرة الوجدانية ، ثم التحليل العقلي

## فصول

للتجربة ، وتنتهي بالتعبير المعنى البالغ التعقيد ، الذي يستمتع بأقصى درجة من العضوية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، رحب الخبيات ، هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما حمل بروست بقرن العمل الروائي دائما بالبناء المعاري .

وفي ختام هذا الجزء يكتب « ألفريد جيسون » المحاضر في جامعة هولواي بالجلد مقالاً خاصاً للمجلة ، يطرح فيه بعض « ملاحظات عن القصة والفكاهة » . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات « جورج هيردث » على شخصيات مولير التي تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع ، تنتج نوعا من المشاركة الراقية ، وتعرفنا سانرا لكل ما هو قبيح للاجتماعي . والفصلك - كما يقول « برجون » - يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . ومن ثم يقدم الباحث عددا من أمثا الانحراف عن معايير التنظيم في النصوص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الضحك ، كاللبس اللغوي ، والمحاكاة ، والمزعة ، والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط .. إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدي هائل ، فالفصلك ينجح للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضاً فإن معايير الثقافة هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة في النص غير الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وعلى العموم فن البادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة ، كما أنه من النادر - بناء على هذا - أن يغيب أي نوعي الفصلك من أي رواية غيايا كاملا .

ثم يأتي المحور الرابع والأخير ، مشتملا على مقالين : أولها يقف بنا على الرواية المصرية في أول الطريق ، والثاني في منتهى . في المقال الأول تعالج المذكورة ليل عان ظاهرة « التناقض » في موقف المظلوطي ، بين ما عره من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب ، وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عنيقا يقع بين طفلين نشأ معا في جنة الطفولة ، ثم تنجر فيها - بعد بلوغها سن الشباب - الرغبة الجسدية فتخرجها من جنة البراءة ، وعند ذلك نحل عليها اللعنة ، ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعة فقد كانت - على العكس من ذلك - قصصا أخلاقية ، تتأجج سفور المرأة ، والانفاس في المهور ، وكل مظاهر الحضارة الأوربية . وهي تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان في سعادة ، ولكنها ما تلبث أن تنحطم على صخر الرغبة في تقليد أوربا ، لتنتهي القصة بعقاب صارم يتزل بالقلد . وهكذا تناقض القصص المؤلفة في بنيتها مع القصص للمربة . ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن المظلوطي الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي يتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي .

أما المقال الثاني الذي ينتم هذا الجزء وينتهي « ملف » العدد كله فهو مقال الدكتور صبري حافظ عن « قصص يحيى الطاهر الطويلة » . ويلاحظ الكاتب أن أدب يحيى الطاهر عبد الله القصصي في عمومته يتزعج إلى الإنفلات من أسر القصص التقليدي ، مستجيبا في ذلك - عن وعي - لتسعد واقعه وتراكيه . وقد تجل ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة ، وإحالاتها المتميزة ، وقواعدها في التشديد والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عملا يتميز بالجدية والصلابة وعمق الحس ، مليئا بالحركة والحياة والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالي « الطوق والاسورة » ، « والحفاتي القديمة » ، « وتصاوير » ، تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، في الوقت الذي تعكس فيه ما في الصميم الإنساني من أساوية ، وما يحيط به من تشاؤم .

وإذا انتهت مقالات الملف تطلنا ندوة العدد التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الحدد : وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . وفي هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق ، يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم ، ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيتمضمّن - كالتعداد - تجربة نقدية في رواية « الأرض وفوتنارا » ، ثم عرضا نقديا لطائفة من الروايات المعاصرة ، الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية ، وعرضا نقديا لكتاب « ألف ليلة وليلة » تحلل بتيوي . ثم تطرح علينا الدوريات الإنجليزية والفرنسية موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية ، فضلا عن عرض لرسائل جامعية حديثة ، تتعلق بفن الرواية .



# لِسْكُنَا الْفَصْحَاءَ

2

## الْإِثْرَاتُ الْإِسْكَنْيَّةُ الْقَدِيمَةُ

(١)

ربما كان من جوانب القصور في دراسة إرثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة ، فقد درجنا على دراسة مادة التراث العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة التراث العربي أننا ندرس تطور لغته المنطقية من كاتب إلى آخر أو من جيل إلى جيل .

ولأننا إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القصص ، وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية ، تنحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل والبناء المرتبط ببناء الحياة والفكر آنذاك ، هذا فضلاً عن دراسة وظفته التي تتمثل ظاهرياً في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تنفرد به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شيء فإنما تدل على أن القصص كان يشارك الحياة حركتها .

نبيلة إبراهيم

وكانت الرغبة في التأمل جريا وراء الحكمة القائلة : لا أطيب من النظر في عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبةان مستقرتين في كيان كل عربي ، وكانتا الدافع الحقيقي وراء حركة القص المستمرة . ومهما تكن درجة الحياء أو الواقع فيما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معداً إعداداً نفسياً لأن يكشف الحقيقة فيما وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جنباً إلى جنب مع حقيقة القسم والقانون والعقيدة .

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منعقدة على نفسها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة مفتوحة ؛ حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصفر ، ثم فتحت أبوابها لتستقبل كل جديد ، فإذا بمصيبتها تتراكم تراكمًا لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل .

وبكثنا أن نقول بتعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة باراديجية ، أي تلك التي تلتف فيها التصوص حول تركيبة فكرية

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فإن القص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي ، فحيث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل فقد كان يمد الإنسان العربي بالاحتاج البيولوجية وبالتجارب الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر ، فلأنه يعد دائماً لحظة قلق ، فقد كان يمدد بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل ، فإنه يحسّ عملاً برصيد هائل من مواد « التأمل » و « القلق » ، فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . لهذا ، فإن القص في التراث العربي لم يكن مجرد تسلية أو بمتعة ، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصص الفردي أن يثقلها وأن يثقل بها غيره ، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة ، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة في الاستماع جريا وراء قول الشاعر :

فاسق أن أرى الديار بطرق  
فلعل أعي الديار بسمعي

واحدة ، كما هو الحال في الحضارة الهندية أو حتى الحضارة الفرعونية . بل كانت حضارة استيعابية ، تتراص فيها الوحدات المتنوعة ليعبر كل منها عن حقيقة في حد ذاتها . وعندما تتراكم النصوص المعبرة عن الحقائق على هذا النحو ، تبنى النصوص تراثا كبيرا في معناها ودلالاتها . وتصبح ذات كفاءة إشراكية عالية .

لقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة ، وكانت كل قصة تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع ، أو لنقل حركة فكر الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع .

حكى أن الأصمعي مر بمقبرة فوجد حجرا قد كتب عليه هذا البيت من الشعر :

أيما فمشر العشاق بالله خبروا  
إذا حل عشق باللقى كيف يصح

فكتب الأصمعي تحته :

يسلاري هواه ثم يسكر سره  
ويخضع من كل الأمور ويخضع

فعاد في اليوم التالي فوجد مكتوبا تحت بيته :

وكيف يداري والهو لقال الفتي  
ول كل يوم قلبه ينقطع

فكتب الأصمعي :

إذا لم يجد صبورا لكنا سره  
فليس له شيء سوى الموت أنفع

فعاد في اليوم التالي فوجد شابا ملق على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر :

سبحنا ، أطعنا ، ثم متنا ، فبلغوا  
سلامي إلى من كان بالوصل يمنع

ولم يكن العربي يقف إزاء هذا النص لئيسامه ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث ، وما إذا كانت صادقا أم كذبا ، أو أنها تعد إحدى حكايات الحب العذري الكثيرة التي أعذنت طابع الخيال ، كما يمكن أن تكون نظرت الفاصرة إليها اليوم .

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون الحرس على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت تهم المستمع أو القارئ بوصفها نصا متكامل له بداية وله نهاية ، ويعتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، أي بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أي تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أي تعبیر الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش المثلث ويستوعب ويستخلص المغزى الذي يروقه .

ولقد وجد الشاهد المرجعي نصا محفوراً في الحجر عند قبره . والقبر نهاية الحياة التي تهيأت الشخصية القصصية لأن تستقبلها . ولعل هذا يشير إلى مغزى اختفاء الشخصية جسدا وبقاء روحها صوتا . وفي هذا الموقف بين الحياة والموت ، أو بين اليأس والأمل . دار الحوار بينها وبين الميثار الاجتماعي ، فصاغت وجادلت ، ولكنها لم تكن تسمع سوى الصوت الآخر الذي لم يستطع أن يفهمها . ولما حدث هذا الجدل البائس بين ميار اجتماعي ثابت لأنه نظام ، وموقف فردي عاجز من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عاجز عن التواؤم معه من ناحية أخرى كان هذا يعني الوصول إلى حالة السكون والصمت المطلق . وهنا تلتقي نهاية الحكاية ببدايتها ، فتستلم الشخصية القصصية المجهولة في النهاية للمصير الذي كانت تزدد في الاستسلام له في البداية . تاركة الحقيقة محفورة على الحجر ، تماما كما تحفر المحادثات على الأحجار لتكون شاهدا عليها للأجيال التي تتعاقب من بعدها .

وإذا نحن استمعنا لأنفسنا أن نستقصي الأبعاد الدلالية لهذا النص . فلنا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تجسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائرا بين الطرفين . حتى إذا انقطع الحوار لسبب من الأسباب ساد الحياة السكون والصمت . ولا تبلغ إذا قلنا إن النص كان يمثل بحق لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ؛ أي إنه كان يمثل ، كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القصص ظاهرة بحيث يسمعه السامع أينما جلس . ويقرأه القارئ أينما تصفح كتابا . فإن النص عندئذ يعني أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال ، أي من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة ، تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطني إدراكا سببا ، ولكنه ضال ، للظواهر المرئية وغير المرئية ، التي تمد القوى الكامنة الحركة للحياة .

(٢)

وكان العرب قد ورثوا تراثا أسطوريا خرافيا فرضته حياة الصحراء المحدودة . فلما اتسعت آفاق الحياة ، بدأوا يستقبلون صنفاً شقياً من المعارف والتجارب الإنسانية عندئذ تترشح عالم الخرافة والأساطير ليسبح المجال للعالم آخر براق ، يتركز على الواقع ويبعد عنه في الوقت نفسه ؛ ذلك أن حدود الواقع لا تكفي لتفسير ما يجاوز أحواله المنطقية . وعندئذ يأتي القصص ليصور هذا الشيء الغريب الذي قد يبلغ في غرابته حد الإيهام ، بطريقة من التحليل المقنع . ويمكننا أن نقول إن النص في هذه الحالة هو الذي يقف بالإنسان على عتبة تحمل الحاجز بين الطبيعي وما فوق الطبيعي ، أو هذا العالم والعالم الآخر ، أو المحدود والمطلق . والإنسان بطبيعته يرفض أن يلغى إحساسه بالعالم الآخر مما كان انتباهه للواقع ؛ بل إنه يخشى أن ينسى هذا العالم الآخر ، ولهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطا بهذا المجهول على نحو ما .

وهنا تنشأ أنماط جديدة من القصص ، تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدور هذه المشكلات للعالم الآخر من



الله تعالى . فإذا صحح أحدكم بنفسه لأصحابه ، وأنا أبذل جهدي لعل الله يخلصنا . قتلت أنا : يا قوم كلنا في معرض الملاك ، وأنا رجل ستمت من الشقاء وكنت أتمنى الموت . وكان في السفينة جمع من الأصفهانيين ، قتلت لهم : احلقوا أنكم تقضون ديون وتحسنون إلى أولادى وأنا أنديكم بنفى . فأجابوا إلى ذلك ، قتلت للسلم : بماذا تأمرى ؟ قال : أن تغف عن هذه الجزيرة . وكان يقرب البردور جزيرة مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تغتر عن ضرب هذا الدهل . قتلت لهم : أفضل ذلك . فحلقوا إلى أمانا مغلفة على ما شرطت عليهم ، وأعطوني من الماء والزاد ما يكفي أياما وأنا على طرف الجزيرة . فلهبت ووقفت ، وشرعت في ضرب الدهل ، فأرابت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا أنظر إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عن المركب جعلت أتورد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لا أر أعظم منها ، وعليها شبه سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بدهشة شديدة ، فإذا طائر أر حوتا أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاختصت منه خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فنفض جناحيه وطار . فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على شعث ، وكنت أيضا أيس من حياى ورضيت بالملاك ، ودنوت منه ، فلم يتعرض لى وطار مصباحا . فلما كانت الليلة الثالثة ، قعدت عنده في غير دهشة ، إلى أن نفخ جناحيه عند الفجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيران إلى أن ارتفع النهار . فظنرت نحو الأرض ، فأرأيت سوى لجة البحر ، فكنت أترك رجله من شدة ما نلتى من التعب ، فحملت نفسى على الصبر ، إلى أن نظرت نحو الأرض ، فأرأيت القرى والهارات ، فدنا من الأرض وتركتى على صبرة تبين في بيادر بعض القرى ، والناس ينظرون لى . ثم طار نحو الهراء وغاب حتى . فاجتمع الناس لى رحلوى إلى رئيسهم ، فأصغر لى رجلا يفهم كلامى ، فقالوا لى : من أنت ؟ فحدثتهم بجليتى كله ، فتعجبوا منى ، وتبركوا لى ، وأمر الرئيس لى بال ، فلبثت عندهم أياما ، فشيت يوما إلى طرف البحر أنفجر ، فإذا قد وصل مركب أصحافى . فلما رأونى أسرعوا إلى سائلى عن حالى ، قتلت لهم : يا قوم . إنى بليت نفسى لله تعالى ، فأعطينى بطريق عجيب ، وجعلنى أبة للناس ، ووزقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد قبلكم .<sup>(١٧)</sup>

**فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيده هائل من القصص الخرفانى . عل أن للسمع وهو يسمح لى هذه المأثرة العجيبة ، لا ينفذ عندها ليفكر فيها في حد ذاتها ، بل إنه يفت عند خاتمة التجربة التى تتمثل في اقتراج الأزمة بالنسبة للفرد والجماعة في آن واحد . فلو أن الفرد ما نجح الجماعة ، ولو لا الجماعة مالتى الفرد هذا الجزاء بل التوى الكبر . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة في مغامرة واحدة في بداية الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد في حياة الجماعة كما ظهر مضاعفا في حياة الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة يشير في الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة الاجتماعية . وعبرة الفرد : كنت قد ستمت من الشقاء . وكنت أتمنى الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وبهذا يمكننا**

ناحية أخرى ، لكى نجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ، ونجعل لكل فعل إضائة تلقى من قبل العالم الآخر . وهكذا تظل تجارب الحياة الوبية تنقى معها دائما الشئ الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتى القصص لينظم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصا إلا إذا قيس بمعيار ما فوق الواقع . ولا يعجز القصص قط أن يجد المعيار الآخر ليقس به الواقع ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضي أصبح هائلا ، وهو لا بد أن يجد فيه للمادة التى تسفه في أن يضع المعلوم إلى جانب المجهول ، والشئ الكئيب إلى جانب الشئ الباهر في قالب قصصى مقتصد ، ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة بعد أن يعيشها في رؤية كونية موحدة .

فقد روى « أن موسى اجتاز بين ماء في سفح جبل قوروا ثم ارتقى الجبل ليصل ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء الين وترك عنده كيسا فيه دراهم . فجاء بعده راعي غنم قرأى الكيس فأخذته ومضى . ثم جاء بعده شيخ عليه أثر البؤس والمسكنة ، على ظهره حزمة حطب . فحط حزمته هناك واستلقى ليسترخ . فكان لا قليل حتى عاد الفارس يطلب كيسه . فلما لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يصره حتى قتله . فقال موسى : يارب ! كيف बदل في هذه الأمور ؟ فأوحى الله عز وجل لى : إن الشيخ كان قد قتل أبأ الفارس ، وكان على أبى الفارس دين للأحرار مقدار ما في الكيس ، فجرى بينها القصص وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . »<sup>(١٨)</sup>

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضي والمستقبل في لحظة الحاضر ، لأن الحاضر هو الذى يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولذا فتح لا تعرف شيئا عن الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا تعرف شيئا عن المستقبل إلا بمقدار الحاضر . أما في اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهى . وقد كانت هذه الأفعال جميعا متشابهة لسهولة السبب لو لم يتدخل موسى ليكشف عن السر الذى يقع وراء هذه الأفعال التى تتم في عالم الواقع . ولقد تدخل موسى هنا لصالح السمع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نتصور الفارس وقد وقف حائرا في نهاية تجربته بعد أن قتل رجلا من ناحية ، وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأفعال مغزى سوى المغزى المتشواى .

وربما كان وراء هذه الحكاية رصيد دفين استله القصص في تشكيل حكايته . وليس الرصيد الدينى وحده هو الذى يستقى منه القصص المادة التى تمتع على تحليل الأمور تحليلا يربط بين الحسى والترانسدنتالى في وحدة واحدة من التصير ، فالروافد كثيرة ، وللمن لا ينضب .

فقد ركبت رجلا من أصفهان « ديون ونفقة عيال عجز عنها . فغادر أصفهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض التجار . قال : فتلأطمت بنا الأمواج حتى جعلنا في دردور بحر فارس المشهور . فاجتمع التجار إلى للملح وقالوا : هل تعرف لأمرنا خلاصا ؟ فقال للملح : يا قوم ، إن هذا دردور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء

المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية. وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة الماشية. وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهياً على نحو ما لاستدعاء معارفه للموسوعة من خلال عملية القصص، فهو إما قاص وإما مستمع. فالذي كان يحب الألقاف كان يعود لجلس إلى من يتبع في عقر داره، ويمارس حرفه في بستان. وكان الجلسة كانت تجمع بين الحرف المثقفة في وحدة واحدة: حرفة القص وحرفة الاستماع، وحرفة الصنعة. وفي هذه الجلسة يكون القص لغة تبادل التجارب، ولغة التجاوب النفسي التام بين القاص والمستمع إليه، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها. وإذا كنا قد حددنا وظيفة القص في التراث العربي على هذا النحو، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القص، لنرى إلى أي حد تتفق لغته مع وظيفته.

## (٤)

ونود أن نقول باديء ذي بدء، ونحن بصدد الحديث عن لغة القص في التراث العربي، إن دور القاص أو الـ «هو» الذي يقص متوارياً وراء الأحداث والأفعال في أي نغمة من القصص، فربما كان أم جاحياً، يتحكم تحكماً كلياً في شكل القص ولغته، أو بمعنى آخر، يتحكم في طريقة السرد في أبهاده اللغوية والدلالية والإشراعية<sup>(١)</sup>. ولهذا السبب وحده كانت لغة القص بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر. فالسرد يبدأ بالحوار وينتهي بالحوار، أي إن الشخصيات المسرحية تقف وحدها في الصدارة. وفي الشعر يقف أنا الشاعر ولغته ورويته في الصدارة. أما القص فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحي وروية أنا القاص في وقت واحد. وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القص، إذا استطعنا أن نسميها غريزة، فإن القص لم يقف شكلاً كما قف الشعر والمسرح. وإنما ترك القص حرية الإنسان، أو بالأحرى حرية القاص. وكل قاص يهدف متمسداً أو غير متمسك أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما. ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكييفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلباً أو إيجاباً، كما تتحددان بدرجة سماعته لصوته الحقني إن ارتفعاً أو انخفضاً، جهرًا أو هسًا، غيابة أو حضوراً.

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نغمة من أنماط القص تتحدد بعمارين: طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل. بل إن القص يختلف في عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لثلاثين المعيارين. ولهذا فإن أول شيء نبهت فيه ونحن بصدد البحث في لغة القص في التراث العربي، أن نبحت أولاً عن القاص في القص، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القص أولاً ثم إلى لغته ثانياً.

والقاص في القصص العربي هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة. وهو يتقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً له في عملية القص. وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف

أن نقول إن التهديد يمثل في الحكاية على مستوى كوفي وعلى مستوى اجتماعي. وتنتهي الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردي والجماعي معاً، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون في خدمة الطرف الآخر. وعندما زال التهديد كلفة عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى، ولكنه انضم إليها في هذه المرة في جو سادته الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة.

## (٣)

لقد كان القص في الحياة العربية بمثابة الأداء الخليلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان، ويكون عامل تكييف مستمر لسلكه الاجتماعي<sup>(٢)</sup>. وليست وظيفة الأداء الخليلي مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معانٍ متشابهة وبين المستمع أو القارئ. وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة. وفي هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي. وتشتمل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة محدثان معاً وفي آن واحد: استجابة معرفية واستجابة تأثرية. وتوازى الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة، كما توازى الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التي يعيش في إطارها. وعندما يحدث القص أو الرسالة التي يحملها القص فعلها، عندئذ يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة للمعرفة ورويته الكونية من ناحية، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى.

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطور الثقافة، إن القص الذي يعد جزءاً لا يفتأ به من هذه الدائرة الثقافية، لا ينقل المعرفة، بل هو بالأحرى يندمج بناء المعرفة، إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارزاجانية، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التي تقع في غلبتها. وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحس إلى المعنى، ومن الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي.

وخلاصة القول إننا إذا كنا يازاء تحديد وظيفة هذا النمط من القص في الحياة العربية، فلا بد أن نغير بين نمطين من المعرفة: المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية. إن الأولى تتحدد بصريح الشيء أو إبراز علاقته بغيره، أما المعرفة الموسوعية فهي غير محددة، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة، التي تحتجزها الإنسان من الماضي والحاضر. وتعد الرموز الإنسانية المتوازنة من أهم معنوي المعارف الموسوعية. ولا يقف التشكيل الرمزي للأشياء والأفكار عند حد، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشري. ويقدم ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فخرج مشكلة على نحو تعبيرى ما، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان.

وتعد نزوة القص في التراث العربي، في كنهها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي. وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقن من

التركي فتح له الباب فدخل ، فدخله الرجل فوقه ، وطمأ عليه ، وبقى أياما لا يلزم ما خيره . فسأل عنه عضد الدولة فقيل له : ما لنا فيه خير . فلما زال يعمل فكره إلى أن بعث يطلب مؤذن المسجد الجاور لذلك الدار ، فأخذوا أخذا عنيقا في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار ، خذها وامثل ما أمرك . إذا رجعت إلى مسجدك فأذن الليلة بيليل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن سبب إنفاذي إليك فأعلمني به . فقال : نعم . فقبل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلبي إليك ولأى شيء أراد منك عضد الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئا ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عضد الدولة بالخال . فبعث إلى الشيخ فأخبره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ قال : أصدقك ، لي امرأة ستيرة مستحسنة ، كان يرادها ويقت تحت رزوتها ، فضجت من خوف الفضيحة بوقوه ، ففعلت به كذا وكذا . قال : اذهب في دعة الله لما سمع الناس ولا قلنا .<sup>(١)</sup>

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راويا لها ، وذلك من خلال عبارة « قال المؤلف » ، ثم عبارة « بلغني » . ثم يسل القاص عملية القصة للحكاية ، ملتزما بأصول قواعد القصة المصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يتخلل من التعليق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكي عنها . وقد اختار القاص من رصيده الذي يحفظه ما يرغب لخلق المشارك في تلقيه من ناحية ، وماله وظيفة اجتماعية فعالة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القصة خطوة بخطوة ، بحيث تمنع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، تخطئة بمجيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المشتملة في عبارة عضد الدولة : « اذهب في دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا » ، يأخذ القارئ أو السمع في تحريك الأحداث داخل نفسها ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرجعية ، وبين الناس بعضهم بعضا ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تغل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي نتيجة إحصائه بعض الظلم أو بالأحرى بقسوة في القصص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التي وقع عليها القصص شخصيات تركية لا تنسب إلى المجتمع العربي بعبء وثيقة . وربما رأى ، على حكي ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تمنى أن الحكاية تترك المجال مفتوحا لمصوحها لأن ينتهي منها إلى النهاية التي يريدها . فضلا عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات الخفيفة تمنى أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فاضل من الأحداث لابد أن تملأ حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكل ، تشر القارئ بقصص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزي يأتي بسلسلة من الحكايات من عضد الدولة ، واحدة تلو الأخرى ، لأنها في مجموعها تمثل موقفا موحدا ، عندما غلخ حكاية منها الفراغ الذي تتركه حكاية أخرى .

الموسوعة لدى المستمع ، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ، ويكون قادرا على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تنشيط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكي وأن يثير ، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تتشبه إلى الواقع بقدر ما تشبه إلى الرؤية فوق الواقعية . وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكي ينبغي أن يكون كذلك مثيرا . وهكذا تنتهي إلى أن مهمة كل طرف من الأطراف الثلاثة في عملية القصة في التراث العربي ، وتنفى بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن المشاركة بينها كانت تنف على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكي نفسه ؛ فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسه للشخص ، بل يجعل الشخص وأحواله تابعة للأفعال .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تتابع الأفعال التي يرتبط بعضها ببعض إما عن طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل القاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأفعال وتراكمها ، دون أن يكون القاص قد تمسك بإبراز فعل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تنف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدي وظيفته في النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب) .<sup>(٢)</sup> كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يهتم في الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ، وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكما يتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفاعلها مع الأحداث . فإنه يتعد في الوقت نفسه عن إبراز المفزى في الحكاية ، أو حتى التلميح به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد للنظام الدقيق ؛ وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مفزى بمد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تخرج في أثناء السرد بنسج فكره ورصيده المعرفي والحضاري .

وربما كان من الأفضل أن تأتي بنموذج قصصي يحاول من خلاله أن تبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ لتؤدي في النهاية وظيفتها على نحو ما شرحت . والحكاية التي تأتي بها واردة في كتاب أخبار الحكماء لأبي الفرج ابن الجوزي .

« وقال المؤلف أيضا : بلغني عن عضد الدولة أنه كان في بعض أمرته شاب تركي ، وكان يقف عند رزوتها ينظر إلى امرأة فيها . فالتفت المرأة لزوجها : قد حرم علي هذا التركي أن أتطلع في الرزوة ، فإنه طول النهار ينظر إليها وليس فيها أحد ، فلا يشك الناس أن لي معه حديثا وما أدري كيف أصنع . فقال زوجها : اكجي إليه رزوة وقرولي فيها : لا معنى لوقوفك ، فتعال إلي بعد العشاء إذا غلخ الناس في الظلمة ، فإني تخلف الباب . ثم قام وحفر حفيرة طويلة خلف الباب ووقف له . فلما جاء

(٥)

أنتظار نقاد القصة بشكل عام فاعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها في عملية القصة . وربما كان أكثر الصيغ شيوعاً ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصي بصفة عامة ، هو أن الخط القصصي أيا كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحول هذا توازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذي يشترط للوصول إليها أن يقضى على الشر.

ونعود إلى قصصنا لنجدده مستوفياً لمبدأي القصص الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفي للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلي . فليس الغرض من القصة هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميزة لها ، مثل شخصية عضد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القصة هو الفصل في حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأحداث التي تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذي يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديلية تنقف في مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهي الوضع باستقرار وتوازن جديديين .

إن القصة عندما يكون بمثابة الأداء الخيالي لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما في الحياة . وإذا كانت الحياة لا تترى إلا بالتأجيل التي تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً أبداً مع متغيرات الحياة التي تدفعه دفعا لأن يعيش حالتي التوازن واللاتوازن في أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقاً في أثناء اندماجه في عملية القصة هو أن يرى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال الغريبة المهددة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريباً بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريباً ، لما هو مألوف وتعتلى في الحياة لا يصلح أن يكون عنصراً قصصياً ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يدخله في دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أي حد يلزم البناء الشكلي لهذا الخط من القصة القصص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أي حد ينسجم البناء الشكلي مع دور القاص في سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القصة .

إن القصة عندما يلعب دور حيوية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعاً عرضياً أو طويلاً في واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القصة من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . وكما أن الإنسان لا يصير الحقيقة في حد ذاتها ، بل يصيرها في حركتها الدائرة من الأسر إلى الأفضل تارة ، ومن الأفضل إلى الأسر تارة أخرى ، فإنه - على هذا النحو - يتأمل حقيقة الأفعال وهي تتحرك في الحكاية من التوازن إلى اللا توازن ، ثم من اللا توازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو في حالة من الانفعال ، بل يتم وهو في حالة من الاسترخاء الذهني ، وهو شرط أساسي لفهم ما يعيه ويقال في ذاكرته .

على أننا لم نقل بعد كل شيء عن النظام الشكلي لهذا القصة . وقد يحتفظ الأمر على القارئ قبيح أن مثل هذا الخط من القصة يقرب كل الاقتراب من التسجيل التاريخي للأحداث ، أي إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بوضعه على الأقل تحت مفهوم التاريخ بشكل أو بآخر . ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أي على شكل حكايات ، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف في بورتها شخصية أو أكثر لتحكي موقفاً أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربي في وضوح ، فهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً ومحتواً .

وربما كان وجه التشابه بين هذا الخط من القصة وبين التسجيل التاريخي للأحداث أن كليهما يلزم بالسر المتسلسل دون تدخل من قبل الراوي أو المؤرخ ، أي إن كلا من التسجيل التاريخي للأحداث وهذا الخط من القصة يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل للأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت في الزمن الواقعي ، أما القصة فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التي يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال غير المستمرة في الزمن الحقيقي إنما ينسجها القصة في إطار الزمن القصصي .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصاً ، بل لا بد أن ينجح وصف الأفعال لمبدأ أساسي آخر القصة هو مبدأ التحويل<sup>(٦)</sup> . وربما كان من قبيل تكرار للمعلوم أن نقول إن «پروپ» ، الباحث الشكلي الروسي ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القصة هذين المبدأين : المبدأ الوصفي للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي . ولكن «پروپ» كما هو معروف ، كان يبحث أولاً في نمط القصة الشعبي الخرافي . وفضلاً عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل في القصة مرة حين يكون صريحاً ومرة حين يكون ضمني . وبهذا نمنا هذا المفهوم الضمني ، لأنه هو الذي يتفق مع ما نعين من مفهوم التحويل .

فبعد أن عدد «پروپ» الوحدات الوظيفية التي تستوعب أشكال القصة «الخرافي» ، والتي بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد فنص على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التي يرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً إلزامياً من خلال التمازج أو التماثل (لا التماثل) وهذه الوحدات لا تأتي متتابعة في الزمن القصصي المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج في البداية ، فإن هناك في النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك في البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهي بزوال النقص أو التهديد . وإذا كان هناك انحصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود فينتصر عليها في مكان آخر .<sup>(٨)</sup>

وهذا المفهوم الحقيقي للتحويل كما وضعه «پروپ» هو الذي لفت

(٦)

الغوى ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة في النص تتطلب فضلاً مستقلاً ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلاً في حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور النص في حكاية التركي من التوازن إلى الاتزان عندما هدد التركي حياة الرجل بمراقبته امرأته على الدوام . فلما انضم منه الزوج وأخفاها من الوجود ، عادت الحركة من الاتزان إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل للمضاد لا يمكن أن ينتهي بالحياة إلى الاستقرار ، لأن الجرم الاجتماعي لا يزيله جرم اجتماعي آخر . ولهذا فإن الفعل الذي قام به الزوج وظن أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يعمل في طبيعته إلا حالة من الاتزان . هذا فضلاً عن أن هذا التوازن ليس كافياً من الناحية الفنية ، إذ إنه يعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا الاتزان الثاني لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقوت القوة الحاكمة فعله الزوج ونقلتها من اللامشروعية إلى المشروعية ، أي عندما سلّمت بلا مشروعية على المستوى الفردي ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعي .

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه مبعراً عن الحركة في الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادي أو غير الإرادي ، أي عن الموقف الذي يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك - على مستوى اللغة - الأفعال التي تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التي لا تبجل فعل الشخص اختياراً مقتصراً ، بل اختياراً مشروطاً . ثم هناك الفعل الذي يدل على الوجوب والإكراه دون أن يكون للشخص الخيار فيه . وإذا نحن أمعنا النظر في هذا الخط من النص ، فلنأخذ نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادي الذي يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهي مشروطة أو إجبارية . ودلالة هذا أن الفعل الذي يجلب عليه الفرد إيجاباً أو سلباً هو الفعل الذي يقوم به بمحض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أي اختبار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إيجابياً والاختيار أكده ، كان الجزء الحسن ، وإن كاد الفعل سلباً والاختيار أكده ، كان الجزء سلباً . وعلى كل فإن الفعل الإرادي في هذا النص يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة .

والى هنا يمكننا أن نمثل إلى أي حد يمكن أن يكون نظام اللغة مثلاً لنظام الحياة ، وذلك عندما تستخدم اللغة في وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا الخط من النص .

(٧)

على أن النص في التراث المرئي لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن النص قد وظف كذلك توظيفاً فنياً جيداً لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة في الخط السابق هو الانبهار بالتعدد المستمر بالحقائق الكلية . فإن مصدر الإثارة في الخط اللاحق الذي سنعرض له هو الإدراك الواعي لظواهر

ومن الظواهر الشكلية تنتقل إلى الظواهر اللغوية لهذا الخط من النص في التراث المرئي . وعندما يتحدد النص بشكل معين ، وعندما تكون وظيفته متداخلة مع حياة الجماعة في حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها النفسي ، عندئذ يصبح للنص لغة متفق عليها من الجميع ، أي إلى لغته تصبح تحقيقاً للغة بوصفها نظاماً *langue* ، لا اللغة بوصفها استعمالاً فردياً *Parole* - وفقاً لاصطلاحات دي سوسير .<sup>(٩)</sup>

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلموا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التجريدي ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردي لها ، فإن هذا الخط من التعبير القصصي يؤكد أن اللغة بوصفها نظاماً يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبي ، إذا كان الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً ، شأنه شأن اللغة .

وأساس النظام اللغوي اسم وفعل وملحقاتها . وكذلك أساس هذا النص اسم وفعل وملحقاتها . والاسم في اللغة خال من أي تحديد ، فيها عدا التحديد بالجنس . فالولد يتحدد بجنسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نصيب بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة في هذا الخط من النص المرئي . فالحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبي ، ثم تصف هذا الاسم أو تغير عنه . فيكون التاجر في حكايتنا الثانية فقيراً بالسا ، أو يكون التركي طفلياً لا يرى الحرمات ، ومن الطبيعي أن الوصف أو الخبر في النص لا يكون إلا بمقدار ما يكشف عن فكرة الحكاية . وبهذا يتجاوز الاسم الدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الاسم يظل في إطار الاستخدام اللغوي التجريدي .

وعندما نغير من الاسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون . ولا يتدخل الاسم في حالة الحركة إلا عندما يقرن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا النص بحالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا نعرف فيها إلا الاسم والخبر الذي يصف . وإلى هنا يكون الاسم قد أدى وظيفته على مستوى النص ، مثلاً يؤديها على مستوى اللغة ، فكلما لا ينحو إلى التجريد والشمول إلا بهدف التعبير عن المظاهرة أو النظام .

على أن النص لا يلبث أن ينتقل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا إلى حالة الاتزان ، ثم من حالة الاتزان إلى حالة التوازن . وهذا يعني أن الفعل بدأ يتدخل بوظيفته التي يقوم بها على المستوى

قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلي ، سألتني أن أبيت عنده ، وقال : «أين تنحب في هذا البرد والمطر ومنزلي متروك ، وأنت في ظلمة وليس ملك تار ، وعندني ليّ لم الناس مثله ، وتجر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . قلت معه ، فأبسط ساعة ثم جاءني بجم ليّ وطبق تمر . فلما مددت قال : «يا أبا عثمان ، إنه ليّ غيلة» ، وهو الليل وركوده ، ثم ليلة مطر ورطوبية ، وأنت قد طلعت في السن ، ولم ترل تشكر من الفالج طرفاً ، ومازال الغليل يسرع إليك ، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت الليّ ولم تبلغ ، كنت لا أكلا ولا تاركا ، وحوش طبايحك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك ، وإن بالغت بتنا في ليلة سوّ وهو الاحتماء بأمرك . ولم نعد لك نبيداً ولا صلاً . وإنما قلت هذا الكلام ، وكلا تقول غدا : كان وكان . والله قد رقت بين نائي أسد ، لأنني لو لم أبتك به وقد ذكرته لك ، قلت بخل به وبدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق عليّ ولم ينصح ، فقد برئت إليك من الأبرين جميعاً . فإن شئت فأكله وموتّه ، وإن شئت فبفض الاحتمال وبرم على سلامة .

**فما ضحكك قط كضحكي تلك الليلة . ولقد أكلته جميعاً لما هضمه إلا الصلح والنشاط والسرور فيها أظن . ولو كان معي من يفهم طبيب ما تكلم به لأنني على الصلح أو لقضي على . ولكن ضحكك من كان وحده لا يكون له شغل مشاركة الأصحاب .»<sup>(١١)</sup>**

فالملاحظ هنا يتدخل في القصة بوصفه راوياً أو بالأحرى مسجلاً لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن الملاحظ يتل في الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع . لكن الملاحظ لا يهدف من وراء تدوين هذه الكثرة الماثلة من الروايات والأخبار عن البخل أن يكون مجرد مسجل لظاهرة البخل ، ومؤكداً لوجودها وتفشيها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى البناء الذي يحكم حكايات البخل ، والذي يمكن أن تكون الحكاية السابقة ممثلة له .

فالبخل منهم اجتماعي ، والتهمة الموجهة إليه هي أنه غير متم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة في بادئ الحكاية بأنه رجل مشغب وذو حوس اجتماعي مشارك . فهو لم يرض لصديقه أن يسير في البرد والمطر ، ودعا إلى بيته القريب من المسجد . وفضلاً عن هذا فقد أغراه بشاء شهي ، يجده عنده في بيته . وقد كان البخل بذلك ممثلاً للسلوك المرغوب فيه في المجتمع العربي . وقد لبى الملاحظ دعوته وهو يكن له في نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يفضحه موضع اختيار . ولكن الاختيار كشف عن تأصل صفة البخل التي لم يكن من السهل أن تترك صاحبها ولو في موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى النفسي عندما تأخر ساعة في إحضار الطعام وكأنه كان متردداً بين أن يحضره أو يحجبه . فلما وجد أنه قد أسقط في يده ، أحضر الطعام وهو يرتب في نفسه عرجاً آخر للخروج

اجتماعية غريبة . والسر في غرابتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة . ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حوالها الحكايات والأخبار . وليس الغرض من تقديم هذا الكم المائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية الثرية لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التي اختصت بأخبار الطفيلين وحكاياتهم . وبالبخل ، واللصوص ، والخابزين ، والفرقاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القصة في الكشف عن الخفايا الاجتماعية كان موجهاً كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر ، بحيث يجعل الفرد المتلقي في علاقة مباشرة مع الظاهرة ، فيكون مشاركاً مشاركة فعالة في التأثير بها والحكم عليها . فالقاص في هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفاً نشيطاً فعالاً يقدر ما تنف الجماعة الحقيقية هذا الموقف النشط الفعالي .

وهذا الحس المشترك هو الذي يضع الظاهرة في إطارها الاجتماعي الحقيقي وليس في إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القصة السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والنص والمتلقي على حد السواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما في الإطار الشكل للنص السابق ذلك أن القصة هنا ليست مزيجاً من الحقيقة المربية والرائسندالية ، بل هي قضية اجتماعية صرف ؛ ولابد أن يكون للقاص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها ، أو على الأقل لا يستطيع أن يمنع حضورها خلسة بين ثنائيا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص في هذا البطل ، كما تختلف درجة حضوره عن البطل السابق . إن كليهما راوياً بقصص ، ولكن بيننا وجدنا القاص الأول يعزل عن نفسه في البداية ثم ينسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره إزاء حقيقة قريبة منه وبعيدة عنه في الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الحقيقة لحركة التفكير اللزوي لدى المستمع لكي يستوعبها ، فإن القاص في البطل الاجتماعي العرف الذي ستعرض له ، لا يستطيع أن يجيب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جنلي على المستوى الواقعي ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً قارئاً في هذا الحس .

نقول هذا القول وفي ذهننا بطبيعة الحال الملاحظ القصص لا الملاحظ الكاتب البلاغي . وقد كان الملاحظ من حقله البطل السابق من القصص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الملاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص البخل المشهورة . وقد عرف الملاحظ بفنه المميز في القصص . ولهذا كان من الأفضل أن تأتي بتناول من قصصه ليزي إلى أي حد احتل الملاحظ النموذج القصص السالف الذكر شكلاً ولغة ، وإلى أي حد انحرف عن معيار هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول الملاحظ :

«صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلاً ، فلما صرت

استقبالا مباشرا ثم يعيد تشكيله في نفسه من خلال رصيده من المعارف الموسوعة .

وقد تغير دور الاسم والفعل في هذه الحكاية المبطلة لغيرها ، بناء على ما اعترأها من تغيير داخلي وبناء على تغير وظيفتها . فلم يعد الاسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الناس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بالبخل فحسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي ، أي عندما يحدث الفعل ، فبعدا تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن ، ولا تستطيع الشخصية القصصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغي التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأفعال في هذا المخط تتسم جميعها إلى الأفعال الإجبارية لا الاختيارية . فقد كان البخل مجبرا على الاستئصال لإبعاد التهمة الملتصقة به . وكان مجبرا على تقديم الطعام لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مجبرا على أن يستقبل السخيرة .

(٨)

وإذا كان القصص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، وإذا كان الجاحظ يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب ، تاركا أصداء صوته عالية ، فإن المبدئي يعلن عن نفسه على طريقة الخط الأول من القص ، عندما يفتاح القارئ في كل مقامة بعبارة : **حدثني عيسى بن هشام** . ولكنه إذ يفرض الاستباح من القصة كما يفعل الجاحظ ، لا يبقى على صوته إلا هبسا ، لأنه لا يتصمد إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد القصصى ، كما أناب عنه أبو الفتح الإسكندري في بث اللغز الذي يريد أن يوصله من المقامة ، أو لنقل من المقامات .

وبهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جاليا آخر داخل التشكيل الفني المتنازع عليه في القص ، وهو السرد من خلال الراوي .

ويمثل بناء المقامة في تداخل موقنين قصصيين ، موقف عام نحس فيه بحركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يضل طريقه فيها ، ثم موقف فردي خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الضياع . ويحل الموقف الأول **عيسى بن هشام** ، كما يحل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد ابتدأ أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وللجاعة التي يجد نفسه وسطها بقصد أو بغير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يورث الجاعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فينبأ الأمل يلب في نفوسهم ، فإذا به يعارضهم بالحقيقة فيتلأخى الأمل ويودع إليهم اليأس .

ولذا فإن المقامات تتلاعب بتلاعب كبيرا بمبدأ التحويل من التوازن إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها في كل جال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن تمثل هذا البناء على النحو التصويري التالي :

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قفة المراجعة بين المتهم والراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد الجاحظ يده ليأكل ، فإذا بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعا . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مدافعا عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشحون بحكم اجتماعي مسبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فبعد كلامه إلى حقيقة الداخلية مرة ، ويريبه بمواقف البخل مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقا إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انفجر الجاحظ ضاحكا ، في الوقت الذي شرع فيه يلتهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته ، حتى وإن كانت غلظة ، لرأه من التهمة . وهكذا ينتهي الجدل بين الاتهام وعدم الاتهام ، وبين الدفاع والاثام ، إلى إدانة هذه الجاعة . ومن الطريف أن الجاحظ ينهي حكايته بالتعبير عن المشاركة الجاعية في هذا الاتهام ، وذلك في قوله : **«ولقد أكلته جميعا ، لما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيها أظن . ولو كان معي من يفهم طب ما تكلم به لأتي على الضحك أو يقضي عليّ»** . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .

لقد انتهى الحكم إلى السخيرة ، والسخيرة ألذ أعاط النقد الاجتماعي .

وربما استطعنا بعد ذلك أن تصور البناء الداخلي للحكاية على النحو التالي :

متهم (اسم مفعول)	: متهم (اسم فاعل)
دفاع	: اتهام
تلوع على الدفاع	: انتظار وتعمل
إخفاق في الدفاع	: تثبيت التهمة
مراوغة	: سخرية

أو أن نبوره على نحو آخر :

فرد مهتد من قبل المجتمع = مجتمع مهتد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن إصرار «أنا القاص» على التدخل المباشر في القص بحيث يكون صوته مسموعا منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أوفا حتى يأخذ المتهم في الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندي في كتاب البخلاء) ، هو الذي زود الخط الأول من القص التسجيلي بهذه الإضافات الفنية . فالقص إذن يحتفظ بشكله من حيث إنه رواية يحكيها راو ، يضع في اعتباره أن أمامه مستمعا يسلم نفسه كلية إلى حكايته ليستوعب الرسالة التي تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعان مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينهما . ولكن هذا القص ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاقتصادي ، أصبح يحوى على بناء داخلي يستقر تحت السطح . ولا يبقى هذا إلا الخط الأول يغلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء

وعندما يوظف القص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل السخرية من جماعة من الناس ، فإنه يتأمله عندئذ صوت هادئ يبرز للمفارقات التي تثير للامراء . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري المثير ، فالإسم هنا لا يشير إلى جنس المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة لموقف فردى واجتماعي معا .

أما الأفعال فلا يمكن أن تتجدد في المقامات بأنها اختيارية أو إجبارية ، لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة العشوائية

ولعلنا نرى كيف كان القص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكل التوارث ، ونعني به إطار الراوي الذي يحكي . فهذا الإطار على الرغم من صرامته الشكلية ، استغل أروع استغلال ليسير حركة تطور الفكر والجمع .

على أننا لم نصل بعد ، في نهاية هذا البحث ، إلى نهاية المطاف مع القص العربي ، فإزال للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الفصحى ، ونعني بذلك السير الشعبية وألف ليلة وليلة .

## • هوامش

(١) القزويني : حجاب المخرقات ص ٢٧ ط . بيروت .

(٢) عنه ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٣)

Roger D. Abrahams : Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Institute, Vol IX - 1972

Franz K. Stanzel : Theorie des Erzählens, UTB Vandenhoeck. P. 35-7

Todorov : The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67

(٦) أبو الفرج بن الجوزي : أنوار المحاكم - مطابع الأهرام ص ٤٤

(٧)

Todorov : The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol 1 N. 1 P. 40

Propp : Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.

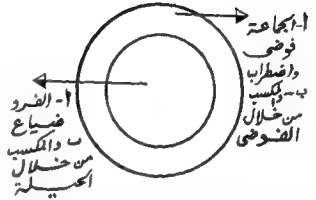
(٨)

P. Boga tyrev and R. Jakobson : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens Strukturallismus in der Literatur wissenschaft. P. 13-14

(١٠) المجلد : الجلاء - تحقيق طه الحاجري - دار المعارف ص ١٢٣

(١١) بدیع الزمان السلفاني - لقلنات - القامة الجماعية

(١٢) نفسه : القامة السامانية .



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانبا من كيان المزداني الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واعي بحركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المضطربة موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . ولهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد البداية الموجزة التي تعبر عن نقطة السكن الموقتة) الجماعة في خضم الحياة المضطربة التي قد يكون ركوب البحر المضطرب رمزا لها ، وقد يكون الالتقاء الجماعي الذي يسم بـ "فوضى" من الفوضى حول راحة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطنع موقفا ما يجنح به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يجد الحل إلا وهما . إن الشخصيتين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وجهه الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يوح بعلمه النفسية التي تعد صدى للعلل الاجتماعية ، إلا إلى عيسى بن هشام ، كان يقول له :

سقط الزمان وأهله  
فركبت من شخص مطية<sup>(١١)</sup>  
أو يقول :

هذا الزمان مشوم  
كما تسمراه غشوم  
الحق فيه ملج  
والمقل عب وتوم

والمال طيف ولكن حول السنام نجوم<sup>(١٢)</sup>

ولمّا لا يمكن أن يكون توظيف المزداني لشخصية أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته مطابقاً لتوظيف الجاحظ لشخصية البخيل ، على أساس أن أبا الفتح يمثل جماعة للكئين أو الطفيليين الذين يعيشون بمزول عن المجتمع . فالجاحظ كان يعني حقاً النقد الساخر من جماعة البغلاء ، أما المزداني فلم يكن يهدف قط إلى نقد أهل الكدية أو الطفيليين وموقفهم الاجتماعي ، بل إنه وجد فيهم رمزا للضياع الفردي والضياع الاجتماعي . ولهذا فقد وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويراقبها ويسجلها وهو يعيش بداخلها .



## العنصرة التراثية

# في الأدب العربي المعاصر

## الأحلام في ثلاث قصص

☐ فدوى ملط - دوجلاس

☐ ترجمة وعفت الشرفاوي

يقع لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضاري في أدب أمة ما ، كما نعدّها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبي بصفة خاصة ، وصياغته في مستوى لغوي معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوي في أثناء القصة القصيرة (أغنى العامة أو القصصي) يتم عن موقف أدبي وحضاري معين من جانبهِ<sup>(١)</sup> . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية في نشأة فن القصة القصيرة في الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربي ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك<sup>(٢)</sup> . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية في ملايات النشأة هو الذي امتد إلى واقع النقد الأدبي نفسه ، فكان في أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة في الأدب العربي للمعاصر وبين ميلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفني<sup>(٣)</sup> .

العربي ، ولكن «هيلاري كيلباترك» في مقالها المهم بعنوان : «الرواية العربية : تراث واحد ؟» تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بفن الرواية العربية ، «وإن أي مدى يمكن أن نعد الروايات التي كتبت باللغة العربية تصدر عن تراث واحد» ، وخصوصا عندما تأخذ في الاعتبار ذلك التعدد الإقليمي لكاتب الرواية وأثره في التراث الروائي<sup>(٤)</sup> . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه في دراستنا من جديد . وسوف يقتضي ذلك أن نعالج موضوع الأحلام في ثلاث قصص نصيرية هي : «دومة ود حامد» ، «لطيف صالح»<sup>(٥)</sup> ، «وزعلاوي» لتجيب عن سؤالنا : «وهذا السؤال : لعبد السلام المعجل»<sup>(٦)</sup> : الأول : «توذاي» والثاني : «مصري» ، والثالث : «سوري» . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لؤلؤي هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها «دراسة مقارنة» . وبغض النظر عن عصر اللغة الذي هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العصر الذي أشارت إليه كيلباترك فيما يتعلق بفن الرواية)<sup>(٧)</sup> ، فإن العصر الذي نعتي بتحليله هنا - وهو الأحلام - عنصر تراثي بيطيسته ، وهو من أجل ذلك عنصر مشترك في هذه القصص الثلاث .

ولقد نقول إن هذا الخط النقدي الشائع في نقد القصة القصيرة ، قد ساد في مجال الرواية أيضا لنفس السبب<sup>(٨)</sup> . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبي متميز ، قد نبث وزدهرت في أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم في مجال الفنون الأدبية ، ولا يجوز مجال أن نفرض من شأن التأثير الذي يكون مثل هذا التراث الأدبي العريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وهي بذلك أم لم يكن ، فإنه في جميع ما يختار من وسائل التعبير ، رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، ينهل من هذا التراث الأدبي الممتد من غير شك<sup>(٩)</sup> . وفي هذا البحث نكدر دراستنا حول الأحلام كتصنيف أدبي تراثي ، ولكون أساسا من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة في العصر الحديث ، لكي تبين مغزى استخدامها في هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كأداة تراثية في بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة في الأدب

الأثنوبولوجية الحديثة - مثل كتاب : «شحات : شخصية مصرية» لريتشارد كريشفايد<sup>(١٩)</sup> ، وهما : صورة المواطن مراكشي ، لفنست كرايتزواتو<sup>(٢٠)</sup> - يكشف عن بقاء الأعلام عصورا بالغ الأهمية في حياة العرب الحديثة . وهناك أمثلة أخرى لقصص الأعلام التي تتفق في تأويلها مع التفسيرات المتقوية عن المصور الوسطى ، كما نجد في دراسة ستيفنس الشائقة عن تقمص الأرواح : «حالات ذات طابع تقمصي : التنا عشرة حالة في لبنان وتركيا»<sup>(٢١)</sup> . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أعلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأعلام التقليدية القديمة التي يتم تلقيها لأفراد بعينين - بحكم ثقافتهم - عن حدود المعرفة بالأدب العربي للكاتب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأعلام في صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم .

وقبل أن ندخل في تحليل الأعلام التي تعرض لها تحليل مفصلا ، يجب علينا أن نشير في كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما نسميه في هذه الدراسة أغماط الأعلام في المصور الوسطى عند المسلمين . وفي اللغة العربية ما قد يبعث على شيء من الغموض أو الإربهام في العلاقة بين مدلولي كلمتي : «رؤيا» و«حلم» . وقد ناقش «توفيق فهد» هذه المشكلة في دراسته الأخيرة : «الكهانة عند العرب»<sup>(٢٢)</sup> ، ولكننا في هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية نرى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته في ذلك هي الرؤيا أو الحلم .

يخلف الأدب الإسلامي في المصور الوسطى بقصص الأعلام ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يخلف في الوقت نفسه مناقشات ضافية حول مشكلات تأويل هذه الأعلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأعلام يعتمد إليهما مفسر الأعلام قديما ، وهي تفرقة مهمة في دراستنا هذه ، فقد كان مفسر الأعلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوة فيها : أعلام النبوة المرموزة ، ذات التأويل ، وأعلام النبوة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأعلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد في التأويل ، وإنما يفترض أنها ستقع في حياة صاحبها . كما رآها في نومه تماما . ومن جهة أخرى ، فإن الأعلام ذات الطابع الإشاري تتميز بخاصتين : الأولى أنها تنبئ بحدوث أو أحداث تقع في المستقبل . والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن فدوى الحلم أو منراه ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المعنى . وهذا الخطان هما الخطان اللذان تحدث عنها أوتيفيدوروس بإسهاب في كتابه عن الأعلام ، الذي ترجمه إلى العربية حين بن إسحاق في القرن التاسع الميلادي<sup>(٢٣)</sup> ، ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامي في قصص الأعلام وتأويلها<sup>(٢٤)</sup> :

ونبدأ تحليلنا بقصة «هومة ود حامد» للطبيب صالح . وهذه القصة البديعة تكشف أحيانا من خلال كلمات راو يتحدث بها إلى راثر قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة ، ولا يتدخل في الرواية إلا عند نهاية القصة . يتحدث الراوي عن القرية ، وتقاليدها ، وأصالتها ، وتبدو

وقد الفت «كيلبارك» إلى بعض العناصر الزائفة في قصص «عسان كثناني» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل الصحراء والقرى ، في أهالي الأدبية . ولقد ذكرت في تحليلها هذه الأعلام «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصناف تقليدية وبين الرعي الحديث بالشكل الأدبي مع الرغبة الواضحة في ممارسة هذه التجربة الجديدة ، لا نجد لها مثيلا في عمل روائي آخر»<sup>(٢٥)</sup> . وسوف يبين لنا في أثناء دراستنا للأعلام أن مثل هذا الحكم القوي العام الذي تقدمه «كيلبارك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ، ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها في الأدب الحديث ، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا نهم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مثل للبحث في استخدام للمادة الزائفة في العمل الأدبي ، والكشف عما طرأ عليها من تحول . فالأعلام أولا ذات طابع قصصي في أغلب الأحوال ، وهي إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصي أكبر ، وهو القصة الأشمل التي تتضمن الحلم ، ويدرواستنا لدى التكامل القوي والموضوعي بين القصتين في نص المؤلف يبين لنا كيف يتم له إقامة بناءه القصصي . ثانيا - وهذا هو الأهم في تحليلنا - تتم دراسة الأعلام التي تعرض لها من أجل الكشف عن مدى نجاحها مع أغماط الأعلام القديمة في المصور الإسلامي الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأعلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا - وامتدادا لهذا التحليل - سوف نرى أن الحلم - بوصفه نصرا تراثيا يتم استخدامه من وهي من جانب كاتب القصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية . ونستطيع أن نقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيما تعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو في أي عمل أدبي آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع في حدود التلاق بين متجهين مختلفين للرمز أو التأويل . فهناك أولا متنج تفسير الأعلام : فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها للكشف عن معناها . وهناك ثانيا - مسألة دخول الحلم ، وما يحكي حوله في قصة بحيث يؤدي الحلم دورا أكبر كرمز بالنسبة للقارئ - وفي مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيا وجدديا من وجهة النظر الفارقة كعمل قصصي . ولذلك ، فإنه في حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للتراث ذا مغزى موحد في القصص الثلاث التي تعرض لها ، كما سنرى فيما بعد<sup>(٢٦)</sup> .

ولقد ظلت الأعلام بفضل التراث الديني والأدب الشعبي تراثا حيا متصلا ، مكتاب «تفسير الأعلام» لأحمد الصباصي «عوض الله»<sup>(٢٧)</sup> (وهو كتاب حديث في تأويل الأعلام) يجرى في تفسير الأعلام على طريقة مؤلفي المصور الوسطى ، مثل كتاب «تفسير الأنام في تعبير المنام» للنابلسي (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب «منتخب الكلام في تفسير الأعلام» المنسوب إلى ابن سيرين<sup>(٢٨)</sup> (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأعلام القديمة نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها في المصور الحديث ، وهي في متناول القارئ العربي في المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات

بعد الحكاية ، وإثما يتم تفسيرها من أجل نتيجة واحدة ؛ فكل منها ينسب صاحب الحلم بأنه سوف يعاني بعض الشقة ، ليكون بعد ذلك فرح عظيم . وهذا الفرغ يأتي - كما هو واضح في الحالتين - بعون من «ود حامد» نفسه ، أو من شجونه . وبالإضافة إلى ذلك فلنا نجد أن الجانب التأويلي في الحالتين يشكل جزءاً منها من قصة الحلم نفسها ؛ إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانتها القنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويلي أيضاً .

وربما كان الحلم الثالث<sup>(٢٧)</sup> هو أكثر أحلام قصة «الطيب صالح» أهمية ؛ فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتصعد إلى شجرة الدوم ، لتستعين برد حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، - وبينما هي في حالة بين الغفوة والصحو- ترى فيها يرى النائم أنها تسمع أصواتاً تنل القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حيث تدنو شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصاحك مع جاراتها ، ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ؛ وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي اللحية والثياب البيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف . ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام الرواية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أي شخصية «ود حامد» . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلي .

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة ؛ أولاً أن الحلم لم يتم تفسيره ؛ فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تمان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ؛ فقد كانتا مثلاً الأحلام ذوات التأويل ، أي التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم في إطار الحكاية الرواية . وعلى نقض ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيراً تقليدياً للحلم ، كما تزعم إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأمثال التي تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه .

إن تقدم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره «الطيب صالح» لا يخلو من مغزى قنى ؛ لقد قدم لنا أولاً حلمين يتسريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلماً ثالثاً يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيها بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، بصير من اليسر على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وقد قدم له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا الحلمين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً ، ومع ذلك فقد وضعا في قصة «الطيب صالح» بحيث يسهل فهمها على القارئ .

شجرة الدوم أهم العناصر التي ترد على لسانه في سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شيء جديد في القصة سرعان ما تطرح جانباً ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريباً أن نجد «شجرة الدوم» تحتل المركز الأساسي في قصة «الطيب صالح» . وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوى ؛ ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

يمرّ الحلم الأول<sup>(٢٨)</sup> قصة رجل استيقظ ليصق على أحد جيرانه أنه رأى في فراها يرى النائم أنه يبع في منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يفذ السير حتى عليه الجوع والعطش ، وحيث أخذ يتسلق تلاصقها ، فرأى غابة من شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «ود حامد» ، وإذا به يمرر تحتها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يشره الجار بأن يقر عيناً ، لما يقال قريبا من الفرغ بعد الشدة<sup>(٢٩)</sup> .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم - كما قدمه الصديق - يمر على غلط ما يقدمه مؤلف قديم مثل التابسي تأويلاً لرؤيا مشابهة ، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة في تفسير المشي في الرمال أثناء الحلم «المهم والآخرن والخصومة والظلم»<sup>(٣٠)</sup> .

أما الحلم الثاني<sup>(٣١)</sup> فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت في نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في صقينة ، وكان موجة عظيمة حملتها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلقى في حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ في الصراخ والمويل ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجياً فترى على ضفتي النهر اشجاراً سوداء عارية من الأوراق ، تغطيها أشواك كأنها رموس الصخور . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر في التحرك نحو الإطابق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح : «يا ود حامد» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، ببسب الطلعة ، لحية وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تفرح ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهذأت الأنواج ، ورأيت حقول القمح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلاً ، وعلى إحدى ضفتي النهر رأت «شجرة دوم ود حامد» . وقد رست السفينة تحت الشجرة ، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها شجرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم أخبرتنا صديقتها أن الرجل هو «ود حامد» ، وأنها ستعاقب من داء عضال يكاد يقترب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعاقب منه .

ومرة أخرى يشر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ؛ فملوحة تحتل الشدة والظلم في هذه الكتب<sup>(٣٢)</sup> ، كما نجد في باب «الدخول في الماء» عند هؤلاء المؤلفين أن من يبله ماء النهر ، فإنه يئمل بمرض شديد<sup>(٣٣)</sup> .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ؛ وإذا يلي أحدهما الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة

وربما كان المزى الثقافى العام لظهور مثل هذه الشخصية القديمة فى الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أى توقف خاص عند مزى ظهور شخصية معينة مثل «ود حامد» أو «دعوان» أو غيرها . ولقد تحدث بنجا من كيلبون فى بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام فى الغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى زيا أبيض ، والذى يظهر فى الأحلام كصورة غطية للرجل القدسى . كذلك فإن شخصية «شحات» - الفلاح المصرى - يرادها الحلم بمثل هذه الشخصية (٣٢) .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض فى أحلام الفارسية المعاصرين وبين الشخصية نفسها فى القصة السودانية القصيرة - بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة - يشهد على وحدة الأدب العربى الحديث ، كما أشرفنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهى وحدة تمتد فوق عصر اللغة الموحدة هذه الثقافة .

وتقدم قصة الحلم الواردة فى «زعيلوى» والذى نعوض لها بالتحليل فيما على تفصيلا آخر فى تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمننا من الأحلام السابقة . و«زعيلوى» تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه . وتلور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «زعيلوى» الذى سمع أنه قادر على شفاؤه .

ويقع الحلم (٣٣) خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوى) عن «زعيلوى» فى حانة اضطرب فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليجنّه على الوصول إلى «زعيلوى» ، وهو الحاج «ولس» . ولما كان بطل القصة غير متاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يسطر فى نوم صيق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده . وقد رأى أنه فى حديقة لا يحدها البحر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالطر ، وكان رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجنبته . وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوى (بطل القصة) ما رأى فى حلمه على إلحاح «ولس» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فلا . وعندما حدث «ولس» فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقافه . وسين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه «ولس» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقافه لم يكن إلا «زعيلوى» . وعندئذ يدركه بأس شديد ، لأنه اقتصد فرصة لقاءه ، فيحتلر له «ولس» عن عدم حلمه باحتياجه الشديد «لزعيلوى» . ويخفى «ولس» فيحدث البطل المريض بما حدث ، فيذكر له أن الشيخ «زعيلوى» كان يجلس إلى جواره . يعيش بقدر من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أنزلته الشفقة به ، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقافه .

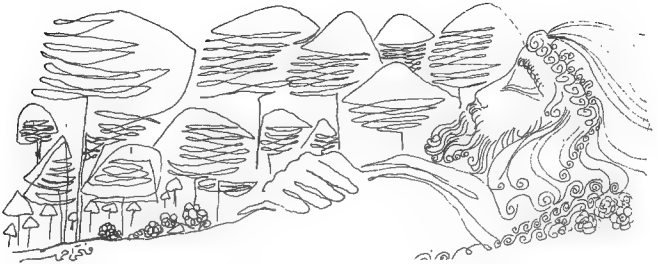
وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أعاط حلم معجزة الشفاء التى يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يروى أصامة بن مقلد (٥٨٤ / ١١٨٨) فى «كتاب الاعتبار» ، وهى أحلام لا تتم حسب من تشابه فى البناء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وبين حلم قصة «الطيب صالح» ، بل تكشف أيضا عن تشابه فى للمضمون الموضوعى . من ذلك ما يحكى عن رجل مغلوج رأى عليا (رضى الله عنه) فى أثناء نومه ، حيث أمره أن ينهض ، فنهض وأقبط زوجته ليخبرها بما حدث ، فطلعت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشى معافا ، ولم يعد إليه المرض قط (٣٤) . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أعاط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم . وكان النبى (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام .

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى «نكت الهيان فى نكت العميان» للصمدى (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث تقرب أن يعقوب بن سفيان . وقد قضى حزبا من الليل ينسج الكتب - يفجأه المص ، فلا يرى ضوء المصباح . وسيتل أخذ الرجل يصرخ ويكسى حق غلبه النوم ، فرأى النبى عمدا (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه (٣٥) .

هذا الخط الخاص من أحلام معجزة الشفاء - سواء أكان صاحب المعجزة النبى الذى أم عليه ما ود حامد ، يصمعه طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم كبرى ما خلال الحلم . ولكن هناك تلمعا آخر من أعاط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «نكت الهيمان» مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن «صالح» بن حرب ، الذى كان قد كلف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) فى الحلم فأنهز أن يقصد نهر الفرات ، ويغمس رأسه فى الماء ، ويصانه مفتوحتان ، وبذلك يرد الله عليه بصره ، فلما فعل «صالح» هذا عادت إليه نعمة البصر (٣٦) .

وعلى الرغم من تميز هذين العنصرين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منها لا يتبعه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القديمة فى كل منها .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم قائل خير لصاحبه . وهناك صفات مشابهة لسبب هذه الشخصية النطية فى كتب الأدب القديمة أيضا . نجدنا البيهقي مثلا (ت ٣٧٠ / ٩٣٣) فى كتابه : «الخصائص والمساوئ» عن حلم يلمظ يتسمى إلى هذا الخط القدسى (٣٧) . كذلك نجد أن «دعوان بن علي» يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بنحس وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، بهى الطلعة ، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا فى الجنة فى واقع الأمر (٣٨) .



الخارجي . وفي «زعلاي» بيد الشاهد المادى - وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه - كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماماً كما نجد في الشواهد المادى نماذج كيلبورن . ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى نعالجها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثر دائماً على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه في قصة «عول بن أميل» الذى رأى في نومه أنه قد أصابه الحمى ، فاستيقظ ليجد نفسه أصمى فعلاً<sup>(٣٦)</sup> ، فنتيجة الحلم وحدهما هى التى توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين<sup>(٣٧)</sup> .

ويجد القارئ في حلمي «زعلاي» و«عول بن أميل» - صاحب الدجاجة - هذه المطابقة ؛ فكل حدث في الحلم له ما يوازيه في العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «عجيب محفوظ» في توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلاً ثرائياً قديماً أو نفسياً حديثاً<sup>(٣٨)</sup> . وهكذا يجب لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إيهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة في عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما نجده في قصة الحلم التى تعرض لها غيا بلى والتى وردت في قصة «عهد السلام العجيب» القصيرة بعنوان «الرواية» . وعنوان هذه القصة في حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سنرى في أثناء تحليلنا للقصة .

وبدأ القصة بحكاية «محمد ويس» لما رأى في منامه<sup>(٣٩)</sup> حيث وجد نفسه يصل ، ويقرا سورة «النصر» . فلما استيقظ من نومه قصد إلى «محمد سعيد» قتيه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع القتيه إلى قصة الحلم سأله «محمد ويس» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقاً ، فأجاب بأنه على يقين من ذلك ، وشرح يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب القتيه من «ويس» أن يستغفر الله العظيم ، لأن تلاوة هذه السورة في الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

إن الحلم هنا - كما سبق الإشارة - لا يحكى في القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول : إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «ويس» بمعنى من المعاني ، وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت للبطل ، عندما كان في حلمه . ومن حيث البناء الفني للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم . كما رأينا في نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تصاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة ، وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية . وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديده بؤدات مغزى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . فالخلق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء - لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «ويس» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة في كل من العالمين اختلافاً طفيفاً . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة في رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له في نفس الوقت . والخلق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان ، ولكنها مجالان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقاً ضيقاً<sup>(٤٠)</sup> . وهذا الإيهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثلاً لهذا النموس في الفصل بين هذين العالمين في التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام ، فقد رأى على بن أحمد الحلبى الآملى في حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها ، فأكل منها جانبا ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة في بده<sup>(٤١)</sup> . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى قرأه في «زعلاي» ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى : ففى «زعلاي» يجد القارئ الياسمين والماء ، وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة . وقد ذكر «كيلبورن» عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيراً ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، ليم تأكيد تحقيقه<sup>(٤٢)</sup> . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع في عالم الواقع

«ويس» لأمر الفقيه وسأله: هل هو متأكد مما يقول؟ فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» في حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك - أكثر من أربعين يوماً.

وتحكي القصة بعد ذلك من أخبار القرية التي عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعاً ممن يؤمنون بالأحلام وتناولها إيماناً راسخاً. وهذا بالطبع من باب الإيهام بما يكون من شأن أحداث القصة فيها بعد. ولقد بدت نبوءة الحلم و«محمد ويس» حقيقة لا مفر منها. ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض. مع أنه كان صحيح الجسم. وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون.

في مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين. يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ «ناجي». الذي كان غائباً في دمشق حتى ذلك الوقت. وبعد عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره. وكان هذا المدرس - كما تكشف فيما بعد - على عداء طويل للمدعي بشيخ القرية «محمد سعيد». بسبب ما ينسره بين أهل القرية من خرافات وغزوات. وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد.

وعلى الرغم من أن «ناجي» كان شديد الانكشاف بأن الشيخ سعيد إغما كان يقتل «ويس» بتأويله لحلمه على هذه الطريقة. فإنه كان يعلم بغيرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقتل من تأثير الشيخ وتفرد فيهم بها فعل. ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده تبة من تين الصبار اشتراها من دمشق. وأيقظه. وأخبره أن «زين العابدين» - أحد جلدوده السابقين - قد أيقظه وأعطاه هذه التبة من ثمار الجنة. - ليحمله إلى «ويس». فإذا حصل وقرأ سورة النصر. فإن الله يد في صدره ليرى أحفاده.

ولقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع. فتم شفاؤه. وصحت القرية كلها بالقصة، وما كان من أمر «ويس». وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم - وقد استمر ما يجب عليه من الاحترام لجلده زين العابدين - دخل في صندوق المصلين في صلاة الجمعة خلف الشيخ «محمد سعيد».

وأول ما تلاحظه في حلم «ويس» أنه يحكي لقيه القرية الذي يتولى تفسيره، وهذا مهم لسببين: الأول هو أن الحلم هنا يتفسر ليكشف عن مزاء: والثاني هو أن الفقيه هو الذي يقوم بتفسير الحلم، وبمحكم وظيفته في القرية، فإن هذا التفسير يكتب حالة خاصة من القداسة.

كذلك كما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقي للحلم، فحلم «ويس» الذي يتضمن قراءة سورة النصر يفسره «محمد سعيد» كرمز للموت المقام؛ لصاحب الحلم. وهذا التفسير المحدد حلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة «النصر» هو تفسير قديم يمكن العثور عليه في كتاب التابليسي<sup>(١٢)</sup>.

والإضافة إلى ذلك، فإن هذا الحلم من أعماق الأحلام يمكن أن

بعد من أحلام «نبوءة الموت». وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب. وهناك كثير من الأحلام التي يمكن أن تتشابه تماماً مع حلم قصة «العجيلي»: ففي «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩ / ١٢٧٩) - على سبيل المثال - نجد خبر «شمس الدين محمد» الذي رأى في نومه في المنام أنه كان يقرأ سورة «نوح». ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك. وقد مات حقاً بعد ذلك كما قالت نبوءته<sup>(١٣)</sup>. وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها، فإن هذا الحلم يجرى على نفس النمط الذي عرضنا له في قصة «العجيلي». ففي الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن. فيكون ذلك رمزاً للتعبير عن موته العاجل.

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت، فشمس الدين أبو عبد الله رأى في منامه أنه يموت في شهر معين. في مدينة معينة. وذلك قبل وفاته بعشرين سنة. ولقد حدثت كما رأها حقاً<sup>(١٤)</sup>.

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيت بن إبراهيم» الذي كان فقيهاً. والذي رآه أحدهم في نومه يقرأ قصيدة شعرية تنبئ أنه في العام الثامن والخمسين من عمره. ولم يبق له من هذا العمر إلا القليل. وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلاً عامه الثامن والخمسين. وأن رؤوسه إغما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته<sup>(١٥)</sup>.

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» - حلم ترائي من حيث صورته وتأويله - بل نستطيع أن نقول إنه حلم ترائي من حيث طبيعة الموقف الذي يثيره. وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصيغة الترائية في قصص الأحلام، بصيغة عامة، وإغما بينما الآن أن نشير إلى أن الحلم التالي - أو لنقل صراحة الحلم المزعوم - هو في ذاته حلم ترائي في جوهره.

ومن الواضح أن طوائف زين العابدين - أحد جلدود «ناجي» - به ليلاً، لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق، فإن القصة تحكي أنه أيقظه من نومه. ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الحارقة للمادة تجعل منها حدثاً شياً بالمعلم. ومع ذلك فليس مما يحد في هذا المقام أن نحقق القول في طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلاً أو رؤياً تمت في أثناء يقظة صاحبها، وإغما بينما في الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة، وتحقق نبوءتها، أو على الأقل ما يدعي لها من تحقق. ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية، فيما يتصل بقصة «الطيب صالح». وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد ترمز أحياناً بالقيام بالأعمال معينة. وتنبئ قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأعمال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة، التي تظهر عادة في الأحلام بعد موتها، فكما كانت في حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم، فهي كذلك بعد موتها.

وتلك ظاهرة شائعة في تأويل كثير من الأسلام في العصور الوسطى. من ذلك ما نجده في خبر حلم «علي بن أحمد الأمدى» الحنبلي الذي سرق منه ثياب من حرير، فقد جاءه شيخه في المنام وأنبأه باسم

يحتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق . وفي المستوى الثاني يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ، إما بتشيل نقطة التقاء مع الشيخ - كما نجد في زعبلوى - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخفاص ، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «الطيب صالح» . ولكن الاستخدام الفني لحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة - يسمح لنا بأن نضع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول في إجمال أن قصص الأحلام ترمز إلى التراث . وهي تراثية من وجهتين :

**أولا :** لأن المواقف فيها تستدعي ظروفها وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح في قصة «دومة ود حامد» ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث<sup>(١٨)</sup> . وفي قصة «زعبلوى» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإحياء بذلك<sup>(١٩)</sup> ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذي تم في الحادثة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية ترى أن السكر بالخمر أو الخمر مقترن بالأغلاط من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية<sup>(٢٠)</sup> . أما العناصر التراثية في حلوى قصة «رويا» ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدما .

**ثانيا :** هناك بعد ذلك معنى آخر يميز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبي خاص . ففي الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام ، ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة . ومع أن الأحلام الثلاثة المقدمة في إطار من الشكل الفني للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها .

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثي ، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها ، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحدها هذه الملابسات والظروف . وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقديم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحالة ، فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصير العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث .

إن الغزى الإيبولوجي للمعالجة الأدبية هذه العناصر التراثية

من سرق الحرير . وبين له أين وضعه . وقد استجاب «على» لنصيحة شيخه . وقام بفعل ما طلب منه ، معتقدا بأن هذا الشيخ صادق وثقة بمذمته . لأنه كان كذلك في حياته . فاسترد ما ضاع منه<sup>(٢١)</sup> . والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهين في الأحلام كان شائعا إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استحداثهما (في الحلم الزعوم) بطريقة مضادة . بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روسي في حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند المحسومة ، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا<sup>(٢٢)</sup> ، ولذلك فإنه ليس غم في وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم «ناجي» ، وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، يتطابق تماما - مثله في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ، ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ، قصة حلم «ناجي» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ؛ إذ بين أن الحلم كان محتكما من أجل إغراء «ويس» باسترجاع لقمته في نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومضمونه ، ثم طريقة استخدام المؤلف له في القصة ، يقدمان هنا عن عمد في إطار من فكرة التزييف التي نشأت في ذهن معلم التزييف . وهذه الطريقة الساخرة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكدنا الفاعكة التي يمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفاعكة التي اعتقد «ويس» أنها من غمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من غمار دمشق . وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه عبد السلام المصيلي ، من فكرة القصة ؛ إذ يبدأ نصها بمحاكاة رؤيا تراثية تروى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها ، وتبدأ بوصفها مزيفة . ولكي يظل الحديدي بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يزيد زيفا من الحلم الأول . وتأتي لفتة السخرية الأخيرة في خاتمة القصة ، حيث نجد «ناجي» المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف «محمد سعيد» قفيه التورية . وهذا يدل في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافي سوف يقع في شباكها ، كما يدل على أن كثيرا من يبدون كأنهم من غلاة الجدد بين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسرره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ، وهي بعنوانها الخاص تدل على أن التقيد ينصرف إلى العنصر التراثي في الأحلام فحسب . ولكن دوران قصة «المصيلي» حول عناصر تأويلية صرف ، تكشف ما خفي في القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث : في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب . وهو في ذلك قد

كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة في هابيتها، وهو لا يزال يبحث عن «زعبلاوي»، تماما كما بدأت.

في إطار هذا التحليل يبدو للغزى العميق الذي يعبر عنه موقف مؤلفي هذه القصص حين لم يستخدما روايا واسع المعرفة والإطلاع للتعبير عن حكاياتهم، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكي بضمير المتكلم. وتظهر شخصية الراوي، كما يبدو موقفه من التراث، سارية في أثناء القصة، وهو في «دومة ود حامد» متعاطف، وفي «الرؤيا» معاد، وفي «زعبلاوي» لا يزال يجرى البحث.

إن التشابه بين هذه الأعمال الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأعمال في محور من الصحة والمرض، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدي أو روحي. ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة في قصة «الطيب صالح» بعد أسفها بالفقر بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة، وبينما الثاني بالمرض الذي يعقبه الشقاء، في حين نجد صاحبة الحلم الثالث تنش من مرضها. وفي الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضا - الصحة والحلاص. وفي «زعبلاوي» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعاني منه البطل، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال. وأخيرا فإن الحلم في قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت. وما يسوقه المؤلف كحل معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عجز إيماني فيه، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقي، بل على تأويل محتال.

وهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا؛ فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة، وعند «عبد السلام العجيلي» يجلب الهلاك، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد صوم الإنسان الحديث.

القصصية واضح تمام الوضوح في قصة «العجيب»: التقليد الساهر للأحلام يعكس إدانة التراث، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حائق لتأثيرها. موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما؛ فالقصة تقدم في سط واضح ذي إشارة دالة، لا تسمح للقارئ أي شك على حقيقتها، بل هي في باطن الأمر متعاطفة معها. وإنما تبدو روح السخرية في طعنة المؤلف عندما يتناول أعمال السبائين الذين لقنوا من خارج القرية. إن الأعمال جزء من نظام تراثي (وهي تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث). وهذا النظام في رأي المؤلف نظام حيوي وقادر على التعاضد مع تغير التكنولوجيا محدود، ولذلك فإن المؤلف يصرح في نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجي معا<sup>(١)</sup>. والموقف في قصة «زعبلاوي» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة. فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة، نحاول أن نجتمع بين السعيرين الإشاري والواقعي للحكاية، فإنها تبدو وكأنها تؤدي إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا يتصل من طبيعة الحقيقة الإنسانية، أو على الأقل جزء لا يتصل عن واقع الإنسان الحديث. ومن الممكن أن يهمهم ذلك على أساس من مقولة الفيلسوف الوجودي، وبذلك يكون البطل الذي يبحث عن «زعبلاوي» إنما يبحث عن راحة روحية في عالم يعزوه ذلك. ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم، وهو المنهج الوحيد الذي تم له فيها الاتصال بزعبلاوي. وهذا كله يدل على موقف إيماني من التراث وحين شديد إليه. ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة، وتأويلا واقعا حديثا من جهة أخرى، يمكن فهمها معنا من جانب القصة نحو التراث. فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية في وضوح تام، كما رأيناها في «دومة ود حامد»، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة، كما نجدناها في «الرؤيا»، نجد «زعبلاوي» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال، بل إن الإنسان لا يدري هل قرأ حلا تراثيا، أو حلا حديثا، ولذلك فقد

• هوامش

(١) أنظر مثلا:

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al-'Ujayli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود متواري في الكتاب الذي أصدره من القصة القصيرة بعنوان: Arabic Writing Today: The Short Story، مركز الأبحاث الأمريكية في مصر ١٩٦٨ ص ١٦ - ٢١.

(٣) أنظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان:

Images of the Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا: ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim», Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع في ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلنا سوريل:

Hilma Sorvil, L'Interpénétration Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٥) للاستطلاع على عدد من البحوث الرولية في مشكلات التراث في الأدب العربي الحديث يستطع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول: مشكلات التراث، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠. وانظر أيضا:

Sabry Hafez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Otlet, ed. Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100.

(٦) أنظر:

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح، «دومة ود حامد» في مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت، دار العودة، ١٩٧٠، ص ٣٣ - ٥٢.

(٨) نجيب محفوظ «زعبلاوي» في مجموعته القصصية، دنيا الله، بيروت، دار القلم، ١٩٧٢، ص ١٣٥ - ١٥١.



Benjamin Kiborne, *Interpretation du rêve au Maroc* (Paris), La Pensée Savante, 1938, p. 25; Critchfield, *Shahhat*, p. 223.

(٣٤) محب محفوظ، ص ١٤٨ - ١٥٠.

(٣٥) راجع نظرة عريقة لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, *Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian* (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87.

(٣٦) الصفي، نكت الميمان، ص ٢٠٦.

Kiborne, *Interpretation*, p. 299

(٣٧)

(٣٨) الصفي، نكت الميمان، ص ٢٩٩.

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة النعوس الذي يقع بين الحقيقة والحلم في قصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين محامي، القصص الشعبي في السودان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٥٤، ١١٧، ١١٦.

(٤٠) تارن في حله ما كتبه سوبخ Somekh حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بأرباب إشاري وواقعي في وقت واحد، انظر:

S. Somekh, «Zahawi Author, Theme and Technique» *Journal of Arabic Literature*, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن محب محفوظ في قصته «سحلال والمصري» قد أورد قصة حلم شبيهة ما تجده في قصة زحيلاري، ولكنها لا تحيل هذه الأرواحية في التأويل التي أشرنا إليها. انظر محب محفوظ «سحلال والمصري» في بحثه القصصية، دنيا الله، ص ١٩٢ - ١٩٨.

(٤١) الجليل، الرؤيا، ص ١٠٨.

(٤٢) التالبي، تفسير الأناج، الجزء الأول، ص ٢٨٨.

(٤٣) ابن العباد الحلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت، المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع، بدون تاريخ، الجزء السابع، ص ٢٤٨.

(٤٤) ابن العباد، شذرات الذهب، الجزء السابع، ص ١٨٧.

(٤٥) الصفي، نكت الميمان، ص ١٧٠.

(٤٦) الصفي، نكت الميمان، ص ٢٠٦، وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن حيد ربه، العقد القديم، تحقيق أحمد أمين، وإبراهيم الأبياري، ومحمد السلام دارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩، الجزء السادس، ص ١٦٣.

(٤٧) انظر:

Felwa Malti-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» *Studia Islamica* XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) ما يلتفت النظر إلى أحمد نصر في دراسته من المقارنات الشعبية للإسلام في أعمال الجليل صالح لا يكاد يذكر الأعلام، مع أنها جزء من التراث الشعبي البشري في القرية، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف من الحكمة في القصة. انظر:

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al-Tayyib» *Saifi, Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) انظر:

Somekh, Za 'bahaw: p. 26; Hamdi Sakhat, «Najib Mahfuz's Short Stories» in *Outs, Studies*, p. 119.

(٥٠) انظر مثلا: A. J. Arberry, *Sufism: An Account of the Mystics of Islam* (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) الطيب صالح، دومة ود حامد، ص ٥٢.

(٥٢) عبد سلاط المحي، رؤيا، في مجموعته القصصية، قنديل أنشبية، بيروت، دار شرق، بدون تاريخ، ص ١٠٧ - ١١٦.

Kilpatrick, «Arabic Novels», p. 99.

(٥٣)

(٥٤) سحر حث هيلاري كيلبارك

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani», *Journal of Arabic Literature*, VII, (1976) p. 64.

(٥٥) تارن في حله

Felwa Malti Douglas, «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notices», *Studia Islamica*, LI (1980) pp. 137-162.

(٥٦) أحمد الصافي عرض الله، تفسير الأحلام، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٧٧.

(٥٧) التالبي، تفسير الأناج في تفسير المنام، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام، القاهرة، عيسى الباب الحلي، بدون تاريخ.

(٥٨)

Richard Critchfield, *Shahhat: An Egyptian*, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 212-223.

(٥٩)

Vincent Crapanzano, *Tahani: Portrait of a Moroccan*, (Chicago: University of Chicago Press, 1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(٦٠)

Ian Stevenson, *Case of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey*, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(٦١)

Toufic Fahd, *La Divination Arabe*, (Leiden: E. J. Brill, 1966) pp. 269-273.

(٦٢) أرتايدوروس الأفسوسي، كتاب تفسير الرؤيا، نقله من اليونانية إلى العربية حث بن إسحاق، سحلف توليف فهد، دمشق، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٤٤، ص ١٠.

Fahd, *Divination*

(٦٣)

(٦٤) الطيب صالح، دومة ود حامد، ص ٣٩.

(٦٥) علي الزعيم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التروحي «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك، فإن هذه لفظة ذات طابع ديني خاص، كتجاوز فكرة تأويل الأحلام.

(٦٦) التالبي، تفسير الأناج، الجزء الأول، ص ٢٥١.

(٦٧) الطيب صالح، دومة ود حامد، ص ٣٩ - ٤٠.

(٦٨) التالبي، تفسير الأناج، الجزء الثاني، ص ٢٢٨.

(٦٩) نفسه ص ٢٢٧.

(٧٠) الطيب صالح، دومة ود حامد، ص ٤٥.

(٧١) أسامة بن منقذ، كتاب الاختيار، تحقيق فليب حقي، برونس، ١٩٣٠، ص ١٧٧ - ١٧٨.

(٧٢) الصفي، نكت الميمان في نكت الميمان، تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة، مطبعة الجارية، ١٩١١، ص ٣١٢. وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول، يمكن مراجعته في كتاب البخاري، الفقه الملاحق لأهل القرن التاسع، بيروت، دار مكتبة الحياة، بدون تاريخ، الجزء العاشر، ص ٣٢٤.

(٧٣) الصفي، نكت الميمان، ص ١٦١.

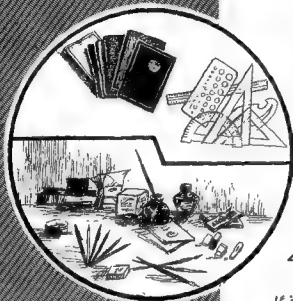
(٧٤) البليد، المظن والسوايق، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مكتبة النهضة مصر، ١٩٦١، الجزء الأول، ص ٥١١.

(٧٥) الصفي، نكت الميمان، ص ١٥١.

# الشركة المصرية للورق والادوات الكتابية "رومي"



الحاسبة على  
كأس الإنتاج  
ثلاث سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف الآتية  
وبالأسماء الرسمية  
ومن أهم الأصناف

\* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسر التسليم فوراً  
\* مرواح مكتبية وبجانب التعليم فوراً  
\* أثاث مطبخ \* مكاتب حديثة \* مكاتب مستوحدة  
وخزان حديثة \* كشكول حر وأدوات كتابية  
وهندسية \* ورق كالك ورسم  
\* ورق كتابية وطباعة  
\* أفلام حبر جاف ورصاص  
\* حبر روماني الفاخر  
\* المنتجات الورقية المختلفة  
بلوك نوت \* ظروفي \* أجهزة  
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام

بائع بمتجر شلوبي

● فرع ستاندرد ستوبنري شارع عبد القادر نوري  
● فرع جمان شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل  
● فرع قاصبيات ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو  
مخيمه فرع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

جاد

القاهرة : ٣ شارع شريف  
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧  
الإسكندرية : شارع طلعت حرب  
ت : ٧٤٥٦٤٣  
ت : ٨٠٣٧٨٢

الإدارة العامة

# حول توظيف العنصر الأسطوري



## الرائية المصرية المعاصرة

« وفي لحظة معينة يظهر الزويل ، يفرق الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، وينكسر الشوك . »

( الزويل )

« .. ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ، مرة هو حيوان من ذوى الأربع بوجه أصفر باهت مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالخبة الرطقاء ، أو نافث شباك كالعنكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

( دوائر عدم الإيمان )

« .. وكانوا يتحدثون عن شيخ التاجر ، ما من واحد هنا إلا وراه ، أو سمع وقع حواله البعلة في إيقاعها المنتظم الصارم . »

( التاجر والنقاش )



وما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند يونغ - تكن في اختلاف العنصر الأسطوري بشكل جوهري عن العنصر التاريخي ؛ إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الواقع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات<sup>(١)</sup> .  
والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو :

« كيف أمكن توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أفرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تعديها لمنظوره الخارجى في نفس رموزه وعلامته ، وتوليق روابط الإنسان مع عاله الموضوعي ؟ »

منذ أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة أو بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني - كما يقول العالم الأنثروبولوجي الكبير ليلى شتراوس - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلمب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تمد بآفتاحها الدائم على عاله ، أمانة في التقاط الأسرار التي تخفى تحت سطحه الظاهر ، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأسيس الوعي به .

والواقع والأسطورة عنصران لا ينفصلان عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله ( الشعر والرواية والقصة والمسرح ) ، بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً في نسج واحد على أكثر من مستوى .

والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الخلف ، والاستبدال ، والتكثيف ، والتضمين ، والإشارة .... الخ .

يقول جمال الغيطاني في الجزء الأول من روايته (الزويل) تحت عنوان : .. ال .. ب .. ح .. د .. :

«وصلنا بداية العالم ؛ عبرنا الصراط ؛ شربنا اللون الأزرق ؛ تلون به نخاعنا ؛ صحننا ؛ زعقنا ؛ رميننا أمتعتنا فوق الرمال ؛ احتضننا بعضنا بعضاً ..»

قلت عندى الدهان السحري الذى قرأت عنه في ألف ليلة ، ندمن أقدامنا ؛ يصبح العالم كله قطعة ياسة ؛ لا يبلعنا الماء ؛ نغشى في أنجاء الشمس ؛ .. فصحك تصبى ؛ عيانه تبرقنا ببحر أزرق صميم الزرقه واسمه الأحمر ، قلت ؛ ربما أضاع في الليل بنور أحمر ، فبقت يده الهواه الطرى ؛ فراغ إيزيل المذب ؛ الماء الثلج في قلب أضطس . توقفت فجأة ؛ تصلب جسمي ؛ فى مزموه ؛ .. فتحت .. البحر من أماننا والجبل من رواتنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

علوية الحياة ؛ بحر يفيض رقة كائن ؛ العمق ؛ أى لون أزرق ! خلفنا تملو الصخور ؛ ينقل كل منها الآخر . .

وفي الفصل التاسع من رواية (دوائر عدم الإيمان) يكتب مجيد طويلا :

«مضيت في طريق ، أبكى رفيق ؛ السكة مرشحة والبرد فيه الضرر .. القار الأبيض يقرض نصف يومى والفار الأسود يقرض نصفه الآخر .. والفول في نهاية السكة مفتوح الفم ، ينتظر توقف القلب ؛ ولا أجد أمانة هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، فحسرت كالسكك الصغير في البحر الكبير ما أنا راسى ، وضاعت حالي فصارت مرافد الخلل أوسع من متاعى ، وصارت مقاطع النيل أضيق من جروحانى .»

والرموز هنا على اختلاف نوعيتها (الرموز اللونية والبصرية : الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، القار ، الغول المفتوح الفم) لا ترمي بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائى فحسب بل تسعى كما يقول - فيكو - إلى الانكسار بالعالم الخارجى من خلال المعجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعابه استيعاباً شاملاً على نحو فلسفى أو علمى دقيق . ومن ثم فلا يستعمل اللغوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيها بعد على مستوى بلاغى أكمل تعقيداً ، حيث ينحو منحى الاستعارة والإجازة ، ويتلخص - من ثم - على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثنائية أو متعددة .<sup>(٣٦)</sup>

ولا يتيسر تحليل هذا العالم المشعب بأبعاده ورموزه المشابكة ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف ضروب متعددة من «التقابلات» و «التوافقات» و «التوازيات» في حقل اللغة .

يقول إسماعيل مجراً ذكرياته عن حبيبته (منتهى) في رواية «الزويل» : «حقى لو اعطيت البراق فلان لتلقى ، لو ربطت روحى إلى

وقد لفتنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف العنصر الأسطورى بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واتخذنا منها مادة لهذه الدراسة التطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث في فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة في الرواية المصرية الحديثة ، ولكنهم على الرغم من هذا يتشبهون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية في بلادنا . والروايات الثلاث على الترتيب هي :

١ - «الزويل» ، جمال الغيطاني . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧) .

٢ - «دوائر عدم الإيمان» ، مجيد طويلا . منشورات الجديد . ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ - «التاجر والناقش» ، محمد الباسلى . من دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة - ٦ .

• • •

والتوظيف الأسطورى في الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيها بينها لتفضى في النهاية بالدلالة الأخيرة التى تضيف إلى رؤية الواقع بهذا إنسانياً وفتياً خاصاً ، يساعد - في جوهره - على اجتلاء غموض الكون ، والخلل بين طرق الوجود ، المحسوس والمجرد ، واستقطاب ما يجمع بينهما في رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التى سوف نتناولها بعد قليل بالشرح والتحليل هي :

١ - مستوى اللغة .

٢ - مستوى الشخصية .

٣ - مستوى الحدث .

#### ١ - التوظيف الأسطورى على مستوى اللغة :

يقول «ميشيل فوكو» إن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية . ويربط «نشر» بين الشر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يشتمل فيها نفس نوع البناء الرمزي ، ومن ثم يؤدي كلامها وظيفة واحدة في التطهير .<sup>(٣٧)</sup>

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا العنصر اللغوى الأثير ، في تشكيل بنية ، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيمانية والسحرية الكامنة ، بوصفها طاقة خلاقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك عوالم المعانى الذى سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة عبراته الحاضرة بنظيرها في الماضى .

إن «فوكو» ينطلق في بنيته الأستيمولوجية من معادلة مهمة توحد بين البنية والأشعور والرمز واللغة . والرمز - كما يقول «إرنست كاسير» - لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تتمتع فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستمر لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التى يتميز بها الشر

ساق الرخ ان أخذ إليها .

وحين يثور في نفسه فجأة هذا التساؤل العجيب :

« ما الذي يجري لو بردت الشمس ، انقلعت ، همد القصر المجل ؟ » .

يجيب في ولو حنون :

« نغلقنا حبيبي البراق ، بعير بنا ، يميز الآفاق ، نغرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . » .

وعن طريق المقابلة بين وظيفة « البراق » في السياق الأول ، حيث ينبع عجز المذهب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوضعه الجديد في واقع غريب لم يألّفه من قبل ، ووظيفة « البراق » في السياق الأخير ، حيث يمثل الخلاص في مجاوزة العالم الأرضي إلى العالم العلوي بماله من سحر وشغافية تمكسها الطبيعة المقدسة لتلك الرحلة . تنضح لنا الدلالات الخفية التي تفضي إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث « الإسراء والمراجع » في محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر تجانساً وانسجاماً .

إن الكاتب يعتمد عن طريق ( التوازي ) إلى وضع عالم « الزويل » بكل تواضعاته وتنقضاته المدشنة ، في مقابل عالم « الحضر » بكل تواضعاته وتنقضاته كذلك ؛ بل إنه يعتمد إلى تصوير ما في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متألّفة ؛ فيرسم شخصية « إسماعيل » بما تطوى عليه من مثالية وصدق وبراعة ، ليقيم بينها وبين شخصية « فتحي » علاقة تفاعل وتكامل وانسجام ، بما ترمز إليه هذه الأخيرة من نضج وواقعية وشجيرة بالحياة والناس .

و « إسماعيل » بهذا التكوين المزجي والنضج يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قلب به بالزخم منه في تجربة جديدة وغريبة ، وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من الفخ المتصور . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل الغامض .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إجماع بأنه يعيش لحظة البداية الأولى :

« وصلنا بداية العالم ، هزينا الصراط » .

« هل نغف عند حافة الدنيا ؟ هل نبر الصراط ؟ كم قطعنا ؟ تقاس المسافة بآلاف الأقدام » .

وهو يبحث عما يحصر هذه المسافة بينه وبين الحبيبة ؛ بين بداية العالم حيث ( برودة الشمس وانقفاء ضياء القصر المشع ) وبين « انتهاء » ، حيث العالم الذي يمنحه اللغز والضياء والأمل ، متملاً في عجزه « منتهى » :

« عيناها تطلان علي من مكان خفي هنا ، تتركاني ، ترفان ما أفكر فيه ، لكن أين هي ؟ »

.. .. .

أي بعد ، أي عمق محب ؟

.. .. .

آه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين ! .

وكما كانت رحلة « الإسراء والمراجع » تبتئاً لقلب النبي عليه السلام إزاء للصاحب والحق التي تعرض لها ، بعد أن فقد سندبه في الحياة متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وعنه أبي طالب بن عبد المطلب ، كانت رحلة « إسماعيل مع « منتهى » إلى آفاق السماء - كما صورت له أحلام يقظته - نوعاً من التوبيخ عن الآم الواقع ، وغصة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم المفاجيس والظنون .

وعند ضياع « فتحي » ، وتضاؤل الأمل في العودة إلى « منتهى » ، يربط « إسماعيل » بينه وبين « الحسين » « سيد الشهداء » من جهة ، وبينه وبين « لؤي ورؤيس » من جهة ثانية ، وبينه وبين « حمزة بن عبد المطلب » من جهة ثالثة ، وبينه وبين النبي « محمد » عليه السلام من جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية « منتهى » ، وبين « إسماعيل » « منتهى » - الحسين - لؤي ورؤيس - حمزة - محمد - وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تحلى عن كل شيء ، وغلى عنه كل شيء .

« المسافر على حافة القناء يلمح للماء في أقصى الصحراء ، وهم ، كيف يمشي العالم ؟ »

الخلاف في مجرى عظامي مر ، هجرني الطائر المبح ، مات الرخ ...

يجز رأساً في كربلاء ، يسفك دمي تشربه الصحراء ؛ يعلق رأسي فوق الباريق ؛ تنثر أطرافني في أركان الأرض ؛ ليس لي من يجمعها ؛ أزعق في وجه الحلق ؛ هند بنت عتبة ترصد حمزة بن عبد المطلب ؛ تأكل كبدي ؛ رموك يا حبيبي ؛ يا حاضري ؛ يا منتهى ؛ تحت أسوار الطائف بالحجارة ؛ عذبت في المعبر ؛ آه .. يشج رأسي ، يلمس الشوك قدمي ؛ تأكل حرارة الصخر قلبي ؛ أصرخ فيسكت العالم ؛ يند العالم .. .

إنه يخرج هنا بين عطف الجوانب ألبولوجية لكل تلك الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يخلق البعد الأسطوري المنشود للشخصية الأساسية « إسماعيل / منتهى » في توحدها الفريد .

وهو ينبثق في ذلك إذ يتجاوز - من طريق استخلاص الإمكانات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة التوصل الدلالي - كثيراً من التفاصيل والروابط والأبواب ، ويصلو على عصرية الزمان والمكان في سبيل خلق نموذجية الذي يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام .

.. .. .

وتلب اللغة في « هو الرعم الإسكان » دوراً كبيراً في نسج شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

تحفزت وأنا أفهم كل شيء : يتحداني القرص ويطلب نزال ،  
وسأنازله .. تراجعت فهبط من حائقي ، دخلت ضحكته أذني ،  
غليظة مغليظة . تقلصت أفعالي ، وشمرت في قلبي بخرقة عنيفة ،  
وكان ينقص فبحث عن طوبة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ،  
يا ابن الكلب ! » .

« كانت «هومة» تكي طوال الليل فسمعها القرص ونظر  
فوجدتها أجمل من كل النساء ، قطع فيها وحرص الدابة أن  
تغويها فأفهمت البنية أن القمر بيده مفتاح الخلفة ، وصدقت  
هومة المسكينة ، وورطت الدابة بينها وبين القرص موعداً ، ولما  
حاولت أنا متنها من صعود السطح أصرت » .

وبما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم في العادة  
تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسنا أن نرصد للقمر في  
هذه الرواية دلالاتين مختلفتين هما :

#### الجنون : الرغبة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والجنون من جهة ،  
وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، في الأسطورة الإغريقية القديمة ،  
حيث تصادف أن وقعت «سيلبي» (ربة القمر عند الإغريق) ، وهي  
ترمز في نفس الوقت إلى العاطفة المتألمة إذا ما أصبت أذنيها عن نداء  
العقل ، أو تبارح الجهاد حين لا يتسع معها تعاطي السلوى) في حب  
إنسى يدعى «أنديتيون» ، فصلت من مخدعها على قمة جبل الأولب إلى  
كرسيه المتواضع ، وطبعت على شفثية قبة فيها من السحر والتوهم ما  
أفقد صواب عقله ، فغط في سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير الألفه  
«زيوس» أن يقيه دائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصال  
محبوته الليلية في أحلامه في أثناء النهار أيضاً .<sup>(٥)</sup>

ويمكن عن طريق الاستمرار في الكشف عن ضروب (التقابل)  
(والتبادل) (والتوازي) في حقل اللغة أن نحصر الأدوار التي تلعبها بعض  
العناصر الأخرى في زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه  
يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية :

الحور العين - صاحب البخور - العول (وهو يرمز هنا إلى  
تصاريف القدر] على هذا النحو :



حيث تضيق نوعاً من الغموض والرغبة على العناصر الكونية من  
جانب ، وتسمى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه المتصورات «الفاعل  
الدلالي» في الرواية ، متمثلة في «عواد» ، من جانب آخر ، وذلك من  
خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها في أكثر من موضع :

«قبة لباطن القدم اليمنى» ثم قبة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم  
يتألك السلم ، فطقت وهلل ، سمعته .. وأقسم على هذا - يرتل  
لست الحسن والجلال » .

«داست على السطح ، فزغرد السطح ونطق الجماد .  
وانتمشت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، الزراب ،  
الزرع ، المضفادع ، النخيل ، القطط ، النجوم ، الهواء .  
... ..

ومن جميع الأشجار طارت أطياف في غير مواعيدها وجاءت  
وحطت فوق السطح ، وزحفت زواحف وحضرت مبيورة تظل  
عند السور ، وامتلا المكان بصغار الحيران ، وتألفت القطط  
والفئران » .

ويجاز التشخيص المحي للطبيعة هنا المستوى الدلالي السطحي إلى  
نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهي توصف كما هي في الواقع  
الموضوعي لتكسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور  
الخارجي ويتصل بمعناها في لوحة الوجود كرمز كوني له أسرارها وسحره  
ودلالته<sup>(٦)</sup>

ويعد «القمر» في «حوال عدم الإسكان» أهم العناصر الكونية  
الدالة التي يسمى القاص إلى الإفادة من طائفتها الإيحائية والرمزية  
والأسطورية في تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج في وظيفته الدلالية من  
المستوى المادى البحث إلى المستوى الرمزي ، أو الإشاري إلى المستوى  
الميتولوجي العام :

«من مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر في  
سائر البلاد ، وليس كالقمر في باقي الأيام ... » .

«نظرت إلى السماء فإخفى القرص يشم شامتاً .. عدوى الشبح  
المستدير الوجه يكبدني .. دائماً بضحك وبهفقه ويغليظني من  
فوق ..

وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا البعد الأسطوري واستمراره. «الشيخ الملم» ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان إلى أجسام عتقة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يبقى يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير».

لقد أشار «فيكون» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البائتين تضيير البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائي قائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفى الأحسن أو الأسمى والأعظم لكبر جسده لتمثل في السماء. وقد لقب بالخلص عندما خلص الإنسانية من الملاك بالبرق.<sup>(٢)</sup>

«ولمّا ينحى الزويل ويقل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لم يسمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأوه إذا يعطل لمطر الرقيق الغزير لما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع».

وإذا تعد شخصية «الشيخ الملم» انتمكساً لشخصية «زويل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي، فإننا نكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يبنى شبيهاً الظاهر من بقية الشخصيات الزويلية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقفها في عالم الزويل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة:

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زويل عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهلده، جهر بها في ليالى القصر، حذرته الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيخو الماشركلهم، أدار الشيخ صهيج ظهره للجمع، بحيث يصبح وجهه للشباب، ورأى الجالسون طرف اللثام يراخ فقط، يقال إن جسم الشاب تصلب في الهواء، وثبتت عيناه على الشيخ صهيج، أقول ثبت مكانه، وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو. دهوا جسم الشاب المصطب، وجدوه ميتاً، زحق الزويل، وقلوا: ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في رؤية وجهه».

وربما استمدت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم:

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أنى أبليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني. فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وصر موسى صرخةً، فلما أفانق قال سبحانه تبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتعطى شخصية «الزنانى» فى رواية «التاجر والغاشى» على جند أسطورى من نوع آخر. فعلى الرغم من أن «الزنانى» كان رجلاً مبن



إن تشكيل الخيال الأسطوري للغة لابد أن يحمل في ثناياه تلك التزعة البدائية إلى الغموض والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة لكن يقول «يونج» لأنه يبلغ بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل، التي تشر إزائها بالرهبة والخوف.

## ٢ - التوليف الأسطوري على مستوى الشخصية:

تحت عنوان «لغة من عقائد الزويل» يكتب جبال العيطاني:

«الشيخ الملم» ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان إلى أجسام عتقة، قد يختلف صاحبها لكن يقول واحدة، حتى يبقى يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير الذى انتفى من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف طبقه. كان زويل الكبير قد ضاق بما جرى في العالم، وكادت روحه النقية الطاهرة كالتدى تختفى في آثامه وشوره، تفرق في بحار ظلامه، تنوء في سراديبه. ارتفع إلى السماء بعد عذابات راثمة وآلام عتيقة، عانى منها أجيالاً طوالاً، وتوارى في الغمام، غامة بيننا، (ولمّا ينحى الزويل ويقل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لم يسمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأوه إذا يعطل لمطر الرقيق الغزير، لما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)».

وتجمع شخصية «زويل الكبير» هنا، وهي شخصية أسطورية في المقام الأول، بين نموذج المسيح عليه السلام، بما رمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عذابات راثمة، وآلام عتيقة عانى منها أجيالاً طوالاً»، وبين نموذج المهدي المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان، ومسحق آخر مائتي من جور وأثم في هذا العالم. «يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه، فيذكره الأعداء، ويصيته يزعمون، أما الأذلاء فيذكرون اسمه بشغافهم، همسون، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترتجف ذرات الرمل، هنا ينسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الألى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة الثاقب أو التكرار. وشخصية الإمام المعادل الذى يقرن ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير وتانداس الآثام والشور وتغل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التأكيد والرسوخ بصفة خاصة.

تأبى به عن مجتمع البلدة بعلاقاته النفعية الحشة، وصراعاته الساذجة، لتلتو به من الطبيعة بصلتها وعصمتها وجلاء مبدئها.

واحضت له هذه المسافة الفاصلة من جهة، وهذه العلاقة الحنون بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى، شبات قلبه، ونفاذ بصيرته، وصواب أحكامه. فبينما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد أخرى، ويشرون في الثروة عن غارات «البدو» المزعومة، كان يقبع في كوخه، أو يشدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الجبل في صمت. وبينما كان الحجاج يلهيهم ويعودون وقد صاروا رجالاً آخرين، أكثر وقاراً وهدوءاً، وأكثر تعالياً أيضاً، «وهم يعرفون - من المرات السابقة - أنه حقيقة (أي الحاج) مجرد أيام ويعود كما كان.. غير أنه لن يكون أبداً كما كان قبل السفر. سيظل هناك دائماً ذلك الشيء الذي لا يفهمونه، والذي يملأهم غمماً قليلاً. كان الزناني - على ما يبدو - يبيع في صمت وحب غريب إلى الصخرتين المتعاقبتين المصطبتين على قمة الجبل، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصوتاً. عندما كانوا يمدحونه عن الصخرتين وجهه الضامر يتجهم فجأة، وتضيق عيناه الحولوان، وظل صامتاً، ويتغامزون:

— إيه .. يخشى أن يفضبها.

وفوق القمة كان يظف من أعينهم. ويقولون إنه في ذلك الوقت يلعب إلى الصخرتين ويقطع الحشاوي والأشواك التي تكون قد استطالت حولها في غيابه، وبفضل جسديهما من النجار. وكانوا يرون رذاذ الماء المتطاير يتألق حول طرفي الصخرتين. ثم كان يستلقي ورأسه ينيهاً.

وذات ليلة قال لأمراه: سأحكي لك سرّاً.. زرعت كافورة هناك.. رأيتها في المرة الأخيرة.. طولها شبران.. سيأتي يوم وترينا من هناك..

...

إن وجع هذه الرابطة الفريدة بين «الزناني» والجبل بما أضل عليها «الزناني» نفسه من صبغة شبه دينية أو مقدسة، ربما استحدثت إلى الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائي، حيث كانت الريح والنار والشمس والتجمهر والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من «الطوطم». ومن المعروف أن جميع هذه «الطوطم» أو بعضها - بحسب عقائد الشعوب والأمم - قد كان مناط قداسة وتطعيم في المراحل الأولى نسبياً في الفكر الإنساني، حيث ارتبط الدين بالأسطورة برباط وثيق.

...

### ٣ - الوظيف الأسطوري على مستوى الحدث:

تؤكد «سوزان لاجير» أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً، ولكنها تمثل بالرغم من هذا المادة الخام الطبيعية التي يشكل منها الأدب عمله الخاص المتحد. والفنان الناجح بمن هو الفنان القادر على نيل الأسطورة الكامنة في ضمير الجماعة. وهو بهذا ينيش - كما يقول جيرا جيرا - عاطفة أو حساً عتيقاً غنياً فينا، وبمثلنا نستجيب لقصته على

سواد الناس، لا يتميز عنهم بشيء سوى ضالة حجمه، وجفاف عوده، وسيره متدفقاً بكتفيه إلى أمام، إلا أنه «وكان يرى بعينه الحولانين ما لا يرونه».

«وكان يصنع ألقاص الجريد والمقاطف، ويفتل حبال اللب، ويرصها أمام كوخه، حتى يأتي يوم السوق. وكان كوخه ملتصقاً بالجبل، تظله قشرة صخرية، وبحجارة عجوف كالغارة، صنع له باب من الجريد، كان يحفظ به أدواته، وفي الليل يربط داخله عزته السوداء الضامرة».

ولكن «الزناني» - على قفره وبساطته وهوان حاله - كان يملك نوعاً غريباً من القوى الفطرية، لقد كان قادراً في جميع الأوقات على اكتناء أسرار الطبيعة، ورصد تحولاتها، وكان يملك حواساً غنياً يمكنه من الرؤية المسبقة، وقيل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن يروض له الجبل، هذا الكائن الأسطوري الشائع الذي يخفي في طياته على كثير من الأسرار والأمور الغريبة، والذي يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراه، حيث درج البدو - فيما يزعمون - على الإيمان منها مع بداية الليل، والصعود إلى الجبل حين تكون لديهم نية الإغارة على البلدة.

وكانت هناك عادة، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الجبل أن يقف على بعد قليل من الكوخ، ويتأذى الزناني، ويضربه أنه سوف يصعد.

وأحياناً كان يقول هؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا:

— ليس الآن.. الجبل غاضب.

وينظرون إلى الجبل ويرون هادئاً، والزمان ساكناً، وأحياناً يكون بينهم من لا ينصت لما يقول.

كانوا يقولون: آه.. واخذ على خاطره. حشنا وشفتنا.

ويصعدون الجبل.

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد قليلاً.. ثم تهب زوابع خفيفة محملة بالرمال الناعمة. كانوا يرونها ترشح متباطئة فوق الجبل.. وقد تقوست وعكست ظلاً رقيقاً راح يتقل معها، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتغلق عيونهم بالرمال.

وتشتد الريح، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تتدحرج فوق الجبل، ويتكون مقاطعهم ويبرولون هابطين.

ولم يروه يوماً يشتم شامتا كما كانوا يتوقعون.

كانوا يقولون.. إنه من أحد بنات أمنا تحت الجبل غيره.. كانت الصخور تتدحرج في أي وقت بالنهار أو الليل. غير أنهم لم يرو يوماً حجراً يقع على كوخه. وكان الصغار ينصتون دائماً أن يستأذوا الرجل قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان».

كان «الزناني» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نمطاً متكاملًا من القيم والمبادئ، وربما كان لابد أن يخفي في النهاية لكي يتحول إلى نموذج أو رمز. وكان من اليسر أن تشر للوهلة الأولى بظلال المسافة النسبية التي



يتناول رعا ذا رأس مذهب يدفعه إليه الشيخ «زويل الكبير» ثم يبيع نفسه راضياً. وينبع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمي الذي تسم به مؤسسة «الزويل» الدينية، وما ينع عنه هذا التقابل والمخالل من ضرورة تحديد الأدوار والمتاسب لدخول هذه المؤسسة.

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر الخالط في شكلين يتباينان من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التي يبنى بها التقابل بين هذين الشكلين. وهذان الشكلان هما:

طواف الشيخ الحلو • • • طواف درياد

حيث إن:

طواف الشيخ الحلو ≠ طواف درياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدساً خفياً؛ الأهراس منه باطنة، لا يعبرها زويل؛ أما طواف هذه الرحلة فسُرعَ الدنيا كلها أخباره، وأهراسه ظاهرة للجميع.

...

وقد تنفتت الأسطورة بمرور الزمن وتماقبت الأجيال في حكايات خرافية أو ملحم شيعية أو حداثية، ومن فئات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها، وتستفيد من إيهامات هذه الحكايات والقصص في إثارة المحطات الأسطورية الحية في أذهاننا.

وهذا هو ما ينمعه مجيد طويلا في رواية (دوائر علم الإمكان)، حيث يترجم بين الميثولوجيا الدينية والحارقة الشيعية في نسج نص فريد، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشحنها بالدلالة المطلوبة:

«وحل الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة، انتفضت فإذا بها نساء كواهب بأجساد مضية، وأصابع طويلة عديدة.. طرن جميعاً إلى القرص في سرعة حسية، وكان لاهياً مبهقاً إلى عرى امرئى. واقترن منه فدخلته الدهشة وغادرته الضحكة.. حاوسته الأصابع الطويلة تنحفة، وضغطت وضغطت وحواله تتأكل وتتأكل، مكونة من حوله المالة الباهتة..»

ثم أسقطني الحورية ضفيريًا، ضفيرة لها أول وليس لها آخر، وقالت: اسلك بطرف الضفيرة ولا تزكها! فأسكتت وشرت بتيار عجيبي يلتفني، تحول إلى ربح ذى صرير، إلى دوامة حملتني وقبضني ثم عدلتني ودارت في هابطة..»

ويربط مجيد طويلا بين القوى الاجتماعية المسلطة (الضابط الصغير- موظف الجمعية الزراعية- الحاج حسين) وبين القوى الميتافيزيقية التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان، مؤكداً عجز الإنسان أمام تير هذه القوى جميعاً:

«ارجت الأرض، وازدقت النار، وصمتت شجيرة عظيمة.. ثم انتفض كل ذلك عن كائن لم أر له مثلاً، لا في الحياة ولا في الحوادث: طويل كالنخلة، بشعر كأذناب البهائم، ثلثه وحش

أكثر من مستوى واحد، لأننا نشر بأن لقصته حلقة مجيئاتها ظاهراً وضماً معا.<sup>(٧)</sup>

والعالم الأسطوري عالم مستقل، يحتوي في نفسه على تشرحه وتبريره. والقاعدة الزخيدية التي تعتمد عليها بنية هذا العالم هي أن كل شيء يمكن، ولا غربة في حدوث أي شيء؛ فكان أن السماء تحطرت زهوراً صفراء عندما بعوت الكولونيل «بوين ديا» في «عالة عام من الوحلة» لجاروليا ماركيز؛ فإن الأشجار والنباتات ترسل دمعاً ناطقاً في (زويل) جمال الغيطاني، ويخرج من الماء الأعظم جند زويل الشجين، منهم يقطر الماء الأعظم، القطرة الواحدة دعمة زمنية، تلخص الحقيقة، تنكس ما جرى، تقص الآتي، تبصر بأمل وشيك الوقوع. وبفسس المنطق يموت الزويل، لا يفيق إلى الأبد، بل ليتنقل من حال إلى حال، فيصبح جندياً زويلياً مباركا، من الذين سيجيئون مع الإله الكبير عند نزوله المنتظر. ولا يقب الجند المتسلمون عن أنظار أصحابهم، إنهما يظهران في الليل، يرقبون الكون، ويربون على هيئة النجوم. ويتوفر لدى الحرياب الثاني «تراج السكائاني» علم بمواقع هذه النجوم في السماء فينابجها وتتابعه، بعد إدراكه خفايا رموز مجهولة يتخاطبهم بها.

وإذا صبح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «فيكو» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التي تحكم المعنى فإن نواة الدلالة تكن في نقطة التقاء حرمة العلاقات الدالة في مجال التأليف أو السياق

إن الواقع الخفي - كما يقول «ليي شتراوس» - ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق؛ طبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية في صميم الجهد الذي يبذله نهر الحقيقة منا وتحتنا.<sup>(٨)</sup>

إن توازي عالم (الزويل) وعالم (الحلو) في رواية جمال الغيطاني يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازن من نوع آخر هو التوازن بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع)، حيث يصبح التضام المصنوع بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة؛ لأننا هنا لسنا بإزاء مرحلتين متماثلتين من مراحل الإنسان، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أساق الإدراك، أو نطين مختلفين من أعماق المعرفة.

ووفقاً لهذا التصور البنائي القائم على مفهوم النسق أو النظام، لا يصبح من الغريب أن تنقلب حدوث أمور بينما قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومبادئه المختلفة، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله. والمهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي ندمها غريبة عن عالمنا، ونربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها.

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأي «كارستير» نتيجة لضطراب الواقع المفاجيء على شكل مجزأة، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استيعاب غير عادية تنفذ بطريقة فلة إلى ما وراء الواقع من ثروات غير منظورة.<sup>(٩)</sup>

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويلي في الهواء فور إزاحة الشيخ صهيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب الملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام. وما يقال من ثم عن الشيخ الملم نفسه من أنه

بعبون تطل في كل مكان ، وثله نار إلى الخارج وإلى الداخل ،  
وثله إنسان ردى ! .. غول جحظت جميع عينوه فاقدت  
جميع الأركان ورفقت ..

... ..

ولم تكن التران بقدرة على حرقه.

وغم فزعى وهلمى التفت نغره صارخاً :

يا حقير يا لعين ، سوء ترى ما أنا فاعل ، سأحطك في ققم من  
لحاس ، وأسبك عليك بماء النار والرصاص ؛ أرميك في بحر  
غويط تنوه فيه أعنى الأفراس ، ويترق فيه أشهر الغطاس .

\*\*\*

إن العالم الأسطوري السحري الحقيقي هو العالم الذى يخطط فيه  
حدود الممكن والمحتمل ، وتنتج فيه مستويات الخيال بالواقع ،  
ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية .<sup>(١٠)</sup>

ومحمد البساطي في رواية (التاجر والنقاش) لا يحاول أن يستثني  
أحافنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق فينا هذا الحس  
المفرد . فكثير من الأحداث والمواقف التي ينسج الكاتب غيوطها بجرأة  
وإسهاب لا يمكن أن نكتشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول  
لجدها في بعض الأساطير القديمة التي ابتدعها الإنسان في طور يقظته  
الفكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعمد إلى  
إدماجنا في عالم أسطوري خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ،  
وتتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبي مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست  
أقل توهجاً ونفاذاً .

يكتب البساطي في القسم الثاني من الرواية تحت عنوان  
(الجليل) :

« وكان يرتفع بينها بروزان مقوسان لصخرتين متعاقبتين تيملان في  
انجاء البلدة .

كانتا ملساوين ولونها أسود .

... ..

وما من أحد يستطيع أن يضع أذنيه بينها ويصمت طويلاً ؛ كان  
الصوت يتصاعد أشبه بالهيل . ويقولون إنها كانت يوماً صخرة  
واحدة وقد انشأ خلفها في ليلة أحد قطاع الطرق . (إنه دائما  
أحذب .. وأحياناً يكون أعور . يميل . قبيح لا صوت له .  
وتسبل ربائته على صدره . ويصعب الفتيات الصغيرات ،  
ويقتل الأطفال ) .

وكان الفارس الذى يعاوده يبدو حول الصخرة لئالة . غير أن  
للص كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتحان . . . كانا يستريحان  
كل في جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان  
الفارس قد سمى الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشققها  
نصفين ، تسلل بينهما وقتل اللص ، وارتجت نصف الصخرة ، ثم  
مالا وأكبتها يريدان إلى يثنا . وعندما تخفى الشمس .. وبعث  
زجاج النوافذ .. وأطراف الأشجار العالية .. تظلل الصخرتان  
تسطمان بانصكاس أخير مرتعش .

وفي الأسطورة - كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا - يستوى الشبح  
والحقيقة ، ولا يوجد بداخلها شيء غريب . وهذا ما نشهده مثلاً في  
تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام .<sup>(١١)</sup>

وتحت عنوان «لقاء النقاش مع الشبح» يصف البساطي صعود  
النقاش إلى الجبل ولقاءه مع شبح التاجر والأحداث المتبادلة بينها :

« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هنا إلا وراه أو  
سمع وقع حوافر البعلة في إيقاعها المنتظم الصارم . »

ولأن عالم الأسطورة يستعصى عن مبدأ «السببية» مبدأ «النظام  
الداخلي الخاص» فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تفقد عليها المنطقية  
في سياق القصص الأسطوري ، ويعمل اكتشاف الدلالة على الربط بين  
عناصر السياق الخفئة والمقابلة بينها . وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال في  
الانخفاء المفاجئ «ولفتى» في رواية (الزويل) لجلال الخيطاني ، أو في  
اختفاء «الزنانة» بعد وصوله إلى قمة الجبل في رواية (التاجر والنقاش)  
لمحمد البساطي .

... ..

ويبقى سؤال أخير وهو :

هل يحكم التطور العقل للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال  
والمفاهيم الأسطورية والرمزية في الفن بصفتها مرحلة طارئة في تاريخ  
الفكر الإنساني ؟

وهن هذا السؤال نجيب الأستاذة سوزان لاجير فتقول : إن الفن  
والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم  
بوصفها ميملان لينة أساسية من لبنات الفكر الإنساني على مر العصور ؛  
وقد باتى اليوم الذى تتخلق فيه رؤيا ميتولوجية جديدة ، حين يتاح  
للرؤى والأفكار القديمة أن تستنفذ أو تستهلك .

#### • هوامش

- (١) د. صلاح فضل : منج الواقعة في الإبداع الأدبي . الفصل الأسير من الواقعة  
السحرية . مجلة للدراسة العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣١١ .
- (٢) الطريحي د. سمير سرحان من النصير الأسطوري في النقد الأدبي . مجلة فصول . أبريل  
١٩٨١ ص ١٠٣ .
- (٣) انظر فريال جبري خول : للنقش الأسطوري مقارناً . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ ص  
١٠٩ .
- (٤) د. صلاح فضل : منج الواقعة في الإبداع الأدبي . ص ٣٣٣ .
- (٥) انظر مقال د. أحمد بونس تحت عنوان «تقسيم على القمر من مقام الياق» (١) بمجلة  
الأمرام (لا أذكر تاريخ العدد) .
- (٦) فريال جبري خول : للنقش الأسطوري مقارناً ص ١٠٨ .
- (٧) انظر جبرا إبراهيم جبرا في سجنه عن الدور الذى تلعبه الأسطورة في بنية الرواية . الرحلة  
الثانية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ ص ٧٦ .
- (٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر . الفصل الخامس بالبنوية  
الأنثروبولوجية ص ٨٢ .
- (٩) د. صلاح فضل : منج الواقعة في الإبداع الأدبي . ص ٣١٨ .
- (١٠) المصدر السابق . ص ٣٣٠ .
- (١١) نفسه .

# الرواية

## البوليسية

الرأى السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستعدة تماما من مجال الأدب ، فلا يوليا النقد أى اهتمام ، ولا يذكرونها - إذا اضطررهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا موصولة بالرخيص والابتذال<sup>(١)</sup> ، حتى أصبح هذا الوصف سمة لها تكون ورائي ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، في حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب وراجيا بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها « المقروء الشعبي » - إن جاز التعبير. وأيسر مراجعة لقوائم الناشرين في العالم كله - وبخاصة عواصم الحضارة - تقدم البرهان على ما نقول .

معنى هذا أننا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، في حين أن الواجب والمنطق يقتضيان بأن تتطابقا ، لما جاءت مهمة النقد هي تبصير القارئ والأخيل بيده بين الكتب ، تفسيرا وتحليلا وتلقيا ، ومادام القارئ يثق في نقاده ، ويعلم أن إلى أحكامهم ، فلا ينبغي أن يقبل القارئ على ما يذريه الناقد ، ولا ينبغي أن يزدري الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا - كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية - كان معناه أن هناك خللا في إحدى المقتضيتين ، فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ، وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكتفون بموقف النقد من الكتب التي يمحون قراءتها . وكلا الاحتمالين خلل في الحياة الأدبية ينبغي أن يقوم ، وظروبه لا يكون إلا بأن يسمي أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل - غير هذا السبيل - إلى أن تعود الدورتان إلى التطابق بعد الانفصال .

عبد الرحمن فهمي

الأولين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء - نقاد العصر - إياه رفضا يذكرونا برفض الرواية البوليسية اليوم ، فلا فرق في الكيف بين قصة « عرق خرق .. » المشهورة في كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخيص والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وإلى نواس وأضرابها من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر امرئ القيس والثابطة إن لم يكن أكثر.. فهذه « سبابة » انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرنا أو قرنين ، ثم عادت إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هي لبساعة إلى « دائرة القراءة » لا المكس .

وسابقة أخرى يذكر المفسرون منذ فصلها « المثير » ، فهذا الأدب اللبني الذي أنشئت له اليوم الكراسي في كليات الآداب ، وقد سمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأفرجت

فأى الدائرتين هي المطالبة بأن تسمى نحو فهم الأخرى والاقتراب منها ؟

أيسر إجابة وأسرعها إلى الذهن هي أن القارئ هو المطالب بالسعي إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما نعرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقويم ، ومن حيث ملكات النقد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادي .

ولكن ، ما كل يسر سريع إلى الذهن يكون صحيحا دائما . وكثير مما يبدو مسلمات بدئية - وبخاصة في مجال الفن - يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفي تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل في الحياة الأدبية لم يقوموا إلا سمي دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا المكس . هناك - مثلا - موقف النقد في القرنين المجريين

## - ١ -

الرواية البوليسية اصطلاح في لغتنا الدارجة يقابل في غير دقة ما يطلق عليه في الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المغامرة أو للغامرة) وهذان اللذان من الرواية مختلطان في بعض السياات ومتفقان في بعضها الآخر ، فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسي فيها حول الجريمة تخطيطا وتنفيذا وجزاء . وهي أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ، ولترجمها برواية التحقيق أو البحث الجنائي . ويتألف القصص يقوم غالبا على صراع بين جرم ورجل شرطة سري أو رسمي ، فيرتكب الأول جريمة ويهرب محققا - والقارئ يشترك اعتقاده - أنه أتقن تخطيط جريمته ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذي غفل عنه المجرم ، ولم يلفت نظر القارئ في أثناء القراءة ، ويتم في ضوئه الالتداه إلى شخصية المجرم والقبض عليه .

(ب) Mystery ، ولتصطلح على ترجمتها برواية اللغز ، على الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإيهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء ، لاهل خلقه ويته بين ضلوعها ، ولهذا تكون - بالنسبة للقارئ - أشبه بالفرق الذي يحاول حل مع الحقيق خطورة فسطوة ، ولكن الحقيق يسبقه دائما بخطوة ، هي التي يكون في كشفها غائمة الرواية . وهي بهذا تختلف من رواية التحقيق في أن الصراع فيها لا يدور بين الحقيق والمجرم ، بل بين الحقيق والغموض الذي يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بيئة الصراع حتى يتفاجأ بوصول الحقيق إليه .

(ج) Thriller ، ولترجمها بالرعب ، وهي ترجمة أليق بيناتها القصص ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفرع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طاغية ، قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأشباح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكشتاين ودراكولا مصاص الدماء .

(د) Starter ، ولترجمها برواية المفاجأة ، لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، بما لا يمكن توقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والنفقة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجري الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو ذروة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ ... إلخ) دون ترابط طلي ، ثم تجيء النهاية المفاجئة فترطب بين ما كان متفككا ، وكل ما كان حله يبدو مستحيلا في أول الأمر .

ولتكشف هذا القلم من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر في رواية المغامرة ، وهي اللون الثاني الذي نطقت عليه في استباننا الدارج اسم الرواية البوليسية .

له حينما مجلة متخصصة ، ووصلت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدهري من النقاد ، لا يمتزجون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفي ثلاثينيات هذا القرن - أخيرا - بدأوا يتهنون إليه ، أولا على أنه مصدر استيحاء للأدب القصص ، ثم على أنه مجرد مصدر لبعض ظواهر الأدب القصص ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذي تشهد آثاره اليوم إلا في أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جورين .

وسابقة ثالثة معاصرة عشتها جميعا ، هي موقف النقد من الشعر الحديث . ولست في حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفي بالإشارة إلى ما وقع به النقاد على ديوان من هذا الشعر فلم إليه بصفته مقروا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله ويحال إلى لجنة النشر للاختصاص ... ١٩٥٠ . حدث هذا في خمسينيات هذا القرن وستيناته ، وما نحن أولاء نميش اليوم قضائنا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشغل من حقل الدراسات الأدبية والتقدبة المجادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله الشعر التقليدي .

ألا تدعوننا هذه السوابق - وغيرها - إلى إعادة النظر في موقف النقد من الرواية البوليسية ؟

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعني وحده أن المقرره أدب ، فيها هي ذى الصحافة ، وهي أكثر المطبوعات ورجلا بين القراء ، لا يدعي أحد أنها أدب ، وإنما تتدرج تحت صنف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فلماذا يرد للرواية البوليسية أن تقتسم الهيكل المقدس للأدب بسبب الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابضة في ركنها المتراضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أعلى مكانة بين وسائل التسلية وترجيبة الفراغ ، ولا تشغل اهتمام النقد بكتابتها المسطحة السريعة ، وموضوعاتها المرفقة في الإثارة المختلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض ينفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريورتاج ، لا يدعي أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت في حمى الأدب ، ومع أنها لاتزال إلى اليوم تفرّد صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسب إلى الأدب ، لأنه ليس من سماتها الجوهرية ، فلستبعدها من ميدان الأدب أمر مقبول ومعت . ولكن الأمور الرواية البوليسية مختلف ، فهي أولا روائية ، ولا يمكن أن تسمى إما آخر غير الرواية ، والرواية - شتتا أم لم نشأ - لون من الكتابة لا يمارى أحد في شرعية انتسابه للأدب . وقد عاشت طويلا صنوا للشعر ، وهي اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فلذا شتتا أن نستبعداها من دائرة الأدب كما استبعدنا الصحافة ، وجب علينا أولا أن نثبت أنها ليست رواية ، أو أن الفرق بينها وبين أنواع الرواية التي يعترف بها النقد فرق جوهري لا شكلي . ونحن في دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بغير هذا ، ومقتانا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيها هو خلف مظهرها الغري ، لنرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الريفية فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهه فردى فحسب ، يختلف من كاتب لآخر .

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع البناء القصصي ؛ فهي أصلا رواية بحر . بكل ما فيه من غمط حياة البحار ، ولكن نسجها مكون من خيوط متعددة ، فهناك دائما قرصان له أخلاق القراصن وشهامتهم ، في مقابل قرصان نذل لا ضمير له ؛ ومن ثم يدور صراع أشبه في بنائه بالصراع في رواية القروسية ؛ ثم هناك معارك الملدنية والصلاح الأبيض تتر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذي يضفي عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كثر مجأ يسعى البطل للعثور عليه عن طريق خريطة سيمية وبعض الرموز الغامضة ، فتكسب الرواية طابع رواية اللغز ، وهكذا .

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذي يبر إطلاق اسم الرواية البوليسية في استعمالنا المتعارف على كل هذه الأنواع ؛ وهو اصطلاح ذكي ، تخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية لتعدد طرق الحصر ، وتخلص أيضا من الحيرة التي يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الروايات ، بحيث نجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller ، في حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصنفها كاتبها أو ناشرها بأنها Detection .

على أن هناك سمّة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية وهي الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير البوليسية ، أو ذات المستوى الرفيع في عرف النقاد ، لا تخلو أيضا من الإثارة ؛ فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية ينبغي أن يكون كبيرا جدا وواضحا ، حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة جعلتها منتظمة . والشيء الذي تستهدف الرواية البوليسية إثارة هو عقل القارئ أو عواطفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألوان الرواية ؛ فرواية التحقيق ( Detection ) ورواية اللغز ( Mystery ) ورواية المفاجأة ( Startler ) تعتمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز ، في حين تعتمد رواية الرعب ( Thriller ) ، وكل ألوان رواية المغامرات ، إلى إثارة عواطفه وغرائزه ، فيها عدا رواية الخيال العلمي ( Science Fiction ) التي تعتمد إلى إثارة خياله . ولا يعني هذا تقسما جليسا ما لنا أنواع الإثارة في أنواع الرواية ؛ فاللغز والعاطفة والخيال تعمل عملا جليسا متناوئا في أثناء القراءة ، ولكن واحدا منها يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدي سوء اختيار عنصر الإثارة المقدم على غيره إلى فشل الرواية أو غموضها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمي ، عرضت منذ سنوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمي ، ولكنني ، عندما شاهدتها معروضة ؛ وجدتها مملة ؛ والمثلل يعني ضعف عنصر الإثارة . وقد أذكر صغير المترجمين رأيي . ثم أتيت في بلد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا في تكوين الكون ، فإذا بالرواية مبتنية على هذه النظرية ، وإذا بها تفسر فلسفي تاضج لهذه النظرية ، وإذا بمشاهد الرواية التي كانت مملة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة ، حتى تمكنت أن أحصل على نسخة من الرواية للطباعة لأقرأها في اعتام . وكان هذا يعني أن

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التي تدور حول الصعاب والمخاطر ، وهي بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها :

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى مجاهل الصين والمند أم إلى الغرب الأمريكي ، أم إلى بلد مجاور لا تفصله عن مكان البدء غير أميال قليلة . وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلة . وقد يكون (أ) هذا راعي بقر أمريكي يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو قارصا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك إنجلترا ، أو عالم أنثروبولوجي يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في مجاهل أفريقيا ؛ وقد يكون (ب) الملى يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهنود الحمر ، أو فرسان الوزير ريشيليو ، أو وباء طاعون أو رباحا عاصفة هوجاء ينشرها ساحر القبيلة الأفريقية .

(ب) رواية البحر ، وهي لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لا يدور لمرقطة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والخطر لبرد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذي يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طلبا للمنفعة ، كما هو الشأن في روايات القراصنة .

(ج) روايات الخيال العلمي وغزو الفضاء ، ولا أحسبنا نحتاج إلى الحديث عن بنائها .

(ج) روايات القروسية ؛ حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع الذي يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفضائل وبين نقائصها فيها عدا الشجاعة ؛ فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة رغم ما يتصف به من خسة ونذالة وأنانية .

على أن هذا التقسيم لا يعني عدم التداخل ؛ فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذي تعلن انتماءها إليه . ففي روايات التجسس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ؛ فبداً بعض وقائع الجريمة باختصار ، وغالبا ما يقوم رئيس البطل بهذا العرض ، ثم يكلفه بالتسفر إلى مكان الجريمة ليبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس الخصوم . وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التي تعزل رحلته ، ويكون الحصر هو للمدير هذه العقابيل . وفي هذا الجزء من الرواية يستعين الكاتب بمتاصرات جانبية من أنواع أخرى من الرواية ؛ فقد تشمل العقابيل في امرأة قاتلة ، تضفي على الرواية نكهة الجنس ، وقد تتمثل في قاتل يترصد البطل في الظلام ، فيضئ على الرواية جو الرعب ، أو يطارده من بلد لبلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة للمغامرة . ولكن كل هذه السمات بعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من فصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هي ، فتظل الرواية تحقيقا ومجاثرة جانبيا من خلال بناء رواية الرحلة .

مخرج الفيلم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال ، في عمل ينبغي أن يكون للخيال فيه اطلال الأول .

## - ٢ -

من التقسيم السابق لأفكار الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال فنية موعظة في القدم . ولحقق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى البناء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية فن القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث . والأسطورة - كما نعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعها في الصندوق وإلقائه في النيل ، وثانيها خاص بمجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعثها ، وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء . ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، هرواية جريئة ، وفي جزئها الثاني رواية رسلية ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية . غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام ، بل يتجاوزوه إلى كثير من التفاصيل الجزئية . ولنتراً مثلا هذه الفقرات من قصة فرعونية قديمة عثر عليها « جازدر » ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع مخطوطها إلى عهد رمسيس الخامس ، أي حوالي سنة ١١٦٠ قبل الميلاد :

« أقسم سيت بسيد الكون قائلا : لن أنأقش أمام هذه الهككة مدامت فيها إيزيس . فقال لهم برع هارانتق : اذهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا فيها ، وقلوا ، لاأنتق المداوى لا تسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تمير . »

« وهكذا ذهبت أمة الأكباد في قارب إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا . ولكن ها هي إيزيس تأتي وتقرب من للمداوى أتق ، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز ، تسير وقد انحني ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب ، وقالت له : لقد جئت لك لتتقل إلى جزيرة الوسط لأعطى وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير ؛ فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام في الجزيرة ، وقد جاع . فطأها : لقد أمرت بالأأصح لأية امرأة أن تمير . فاعتزست قائلة : أليس ما تقول هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس ؟ فقال لها : ماذا تعطيني أجرا لميرك إلى جزيرة الوسط ؟ فقالت : أعطيك هذا الرغيف . فطأها : وماذا يعطيني رغيف العيش هذا ؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت بالأأصح لأية امرأة بالمير ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقالت له : سأعطيك هذا الخاتم الذهبي الذي تراه في يدي . فقال لها : هات ، أعطيني إياه . فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط . »<sup>(١)</sup>

وإذا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطوري ، وتفاصيلها فيها من سذاجة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وجدنا أمانتا نموذجيا - وإن كان مبسطا - لرواية الرحلة « إيزيس » (أ) تريد أن تمير إلى جزيرة الوسط ، وست وبرع هارانتق (ب) يضعان العراقيل أمامها حتى لا

تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتتكبر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل تطلق قصة عن ولدها الجائع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، تقدم خاتمها الذهبي إلى الحارس الموكل بمنعها من السفر ، فيقوم بتقلها في قاربه . والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة فرق كم لا كيف ؟ فقد زادت كمية الشر في النفس البشرية ، وزادت كمية الدهاء وكمية القسوة والقدرة زيادة كبيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أمانتا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة .

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتطور مستقلا عنها في الشعر الملحي ، فإننا نجد عناصر الرواية البوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإلياذة - على أساس البناء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ، فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) نذلل هو باريس ، خان (فارسا) نبيلا أكرم وفاته هو أجاثمون ، فاختطف زوجته هيلين ، وفر بها إلى مدينته المحصنة طروادة . وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينهما ، وتنتهي بانتصار الفارس النبيل وأخواته ومقتل الفارس النذل وأخواته .

وكأريانا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوزوه إلى الجزئيات . والإلياذة حافلة بالقصص الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بروتوكليس . وقد لخص توماس بلفيتش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الحيلولة اللازمة لتوضيح ما نقول .

« .. فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه ، حتى خشي اتيليوخوس - إلى حين - أنه قد يقضى على نفسه . فوصل نواحه إلى أذن أمه ، ثيس ، في أعماق المحيط حيث تقم ، فخفت إليه مستفسرة عن السبب ، فوجدته محسورا مقهورا ، ينحي على نفسه بأشد اليوم لعاديه في التيمم والتباعد ، ودفعه بصديقه إلى التهلكة كنتيجة لهذا ، ولكن عزاءه الوحيد كان في أمه في الانتقام ؛ فهو سيخطف عاجلا باحثا عن هيكور ..... وتوجه إلى المسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرعا بتنازله عن خصومته لأجاثمون ، ومتحميا في مرارة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء ..... فأحسن أجاثمون الرد ، إذ عاد باللائمة كلها إلى أتا (Ata) (ألهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين البهلين ، وعادت المياه إلى مجاريها . »

« ثم توجه أنيلس إلى الحرب وهو متحرق حنقا وعطشا للانتقام ؛ الأمر الذي جعله سديلا لا يقهر ، ففر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى دمه . أما هيكور ..... فقد ظل يميزل . ولكن الإله ، متخللا هيئة أحد أبناء بريام ..... حرض إينياس على ملاقاته المحارب الخفيف ، فألقى حربته بكل قوته نحو (أخيل) ..... وألقى أخيل برمح ..... فاخترق ترس إينياس ..... » .

« ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وقف هيكور خارجها ، ... قائلا لنفسه : كيف أستطيع أن أحمي الأمن لنفسي بالقرار من عدو

السابع عشر، حتى تنتهي إلى أن تستقل بروايات خاصة بها في أواخر القرن التاسع عشر.

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال عالٍ في كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع، فملاحظ أن كثيراً من الأعمال الأدبية المجمع على رفضها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسي، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في أخبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية **النفس والكالب**، **لنيج** محفوظ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سفاح الإسكندرية. و**نيجب** محفوظ لا ينفرد بهذا، فقد سبقه إليه كثيرون، من أشهرهم **ديستوفسكي** في روايته الكبرى **الإعزاة كازامازوف**، وقد نبه مترجم الرواية للإنجليزية في هذه الحقيقة في مقدمته للترجمة حين قال: «تصل الجذور الأولى للإعزاة كازامازوف بماضي **ديستوفسكي**، فقد قابل، عندما كان سجيناً في سيبيريا، رجلاً يقضي عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمد هذا بالفكرة الرئيسية لروايته. وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما في «مزل المرقى»، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا. والمهم بقتل أبيه، مثل **ديتري كازامازوف**، كان ضابطاً على الاستبداد في أحد الأقاليم على الحدود، كان اسمه لينسكي. ويظهر هذا الاسم في المخطوطة الأولى للرواية بجوار اسم كازامازوف»<sup>(١)</sup>.

والرجوع إلى كتاب **ديستوفسكي** (ذكريات في منزل الأموات) لا نجد مجرد جذور أولى للإعزاة كازامازوف، بل نجد الميكل الأساسي لبناء الرواية كاملاً: «ولن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه، وكان قبل ذلك ضابطاً، وكان من النبلاء. لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه. كان ابناً شاقاً ما في ذلك شك، وكان الأب يحاول جاهدًا أن يصده عن سلوكه السيئ» بإسداء النصح إليه عسى أن يوقيه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان يتحدر إليها، فلم يجده ذلك شيئاً. وإذا كان الابن مقلداً بالديون، وكان يصور أن أباه يملك، هنا المزرعة، مالا يجنيه، فقد قتل أباه بقتل أبيه لثلاث مرات بغيره من السرعة. ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها. وفي أثناء ذلك الشهير استمر القتال على فجوره واستناره، بعد أن أبلغ القضاء اختفاء أبيه. وأخيراً استطاعت الشرطة، أثناء غياب الابن، أن تكتشف جثة القتيل الشيخ في قفلة نعلها الأشجار. وكان الرأس الأبيض مفصولاً عن الجذع، مستنداً إلى الجسم المارئي كل العري، وقد وضع القتال تحت الرأس وسادة من قِبل السفيرة والحرس. لم يعترف الشاب بشيء، ولكنه جرد من رتبته العسكرية، وانتزعت منه امتيازات البقية، وأُرسل إلى سجن الأشغال الشاقة، يقضي فيه عشرين عاماً.»<sup>(٢)</sup>

في هذه الفكرة نجد الميكل الأساسي للإعزاة كازامازوف: الدفاع للجريمة، القبح على القتال وهو يلهو ويريد، إنكاره الجريمة في التحقيق، ثم الحكم عليه. والتغيير الذي أدخله **ديستوفسكي** في يتجاوز نقطتين، أولاً أن الكشف عن الجريمة في الرواية تم في نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث في الواقع. وتقصير المدة من شهر إلى بضعة

ولحد، وأنا الذي ذهب القوم بأمره للتراث اليوم، حيث خمر الكثيرون صرعى...؟ وإذا هو يجر أفكاره على هذه الصورة، أقبل أخيلس، مربحاً مثل مارس، ودرعه يسقط كلما تحرك كأنه مريض البرق، فيمت هذا المنظر الفزع في قلب ميكور، وأعلى ساقه للريح، ضحية أخيلس مسرعاً، وراحاً بعبودان... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات. وكلما اقترب ميكور من الأسوار، اعترض أخيلس طريقه وأمرغه على أن يظل بعيداً عنها..... عندئذ اتخذ بلاس هيئة ديفوس أشجع إغوة ميكور وظهر بفتة بجانيه..... وهكذا تشجع فكف عن الفرار، واستدار لملاقاة أخيلس، ثم قذف رمحاً يغني إصابته فصدته ترس أخيلس، والتفت لتسلم رمح آخر من يد ديفوس، ولكن ديفوس كان قد احتنى، فأدرك ميكور مصيره المهتم، وقال: .... خلدني بلاس، ولكنني لن ألقى الموت هياباً ذليلاً. وإذا قال هذا استل سيفه واندفع فوراً للقتال..... فصبوب أخيلس رمحاً إليه، ضفر يعلج سكرات الموت...»<sup>(٣)</sup>.

لو جردنا هذه الفقرات من جوها الأسطوري، وتركتنا بأبطالها من أنصاف أفعى إلى بشر، وحولنا سحرم إلى مجرد دهاء بشري، لوجدنا أمامنا نسجها بوليسياً يتكرر عشرات المرات، بل مثاتها، في رواية المغامرات، وبخاصة روايات رعاة البقر الأمريكية، التي لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا النسج... بطل يترفع عن منزلة الأشرار لأنه لا مصلحة له في قتالهم، ثم يقتل زعيم الأشرار أعز أصلاً البطل وأحجم إلى قلبه، فيلزمه فضبه، ويقرر التصدى بنفسه لهذا الزعيم الشرير. ويصل إلى ميدان المعركة، ويكون وصوله دائماً في لحظة يسود فيها الأشرار وزعيمهم، وفي ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحيهم، ولكن وصول البطل وتدخله في المعركة قلب كل الموازين. ويبدأ بأن يفتك بأهوان الشرير واحداً بعد الآخر، حتى يجلو الميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم، وعندئذ تبدأ المواجهة. ويشعر الشرير بأنه سيغلب على أمره، فيلجأ إلى اللحد، ثم إلى الفرار أو الاختباء، ويلجأ البطل أيضاً إلى الحيلة لإخراجه من مكانه. وتدور معارضة طويلة تعنى روايات رعاة البقر بيازيها، جرياً واختباء وفرا وكرا، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار، فيستدير المواجهة البطل في شراسة، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة في اللحظة المناسبة التي يحمل القارئ يشهر بالارتياح لأن الشر لقي جزاءه.

وملاحظ هنا أن البناء الروائي في الملحمة القديمة قد ازداد اقتراباً من البناء الروائي في الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان في أسطورة **إيزيس وأوزيريس**. ولا شك في أن هذا يرجع إلى أن الأسطورة تعني بالرموز والطقوس الدينية أكثر ما تعني بالملحمة، حيث يكاد البناء الروائي يقام مقام اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس. ولو مضينا في تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا جذور الرواية البوليسية تزداد ظهوراً في القصص الدينية، ثم تصبح أشد ظهوراً وتصلباً في ملاحم القرون الوسطى وفي السير الشعبية، ثم تندو هي الأساس الأول، والوحيد أحياناً، في روايات الفرسان والروايات التاريخية التي ظهرت منذ القرن

صديقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكنى تغريه بالحديث الصريح ، كما استعان الملك بصديق له لكنى يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أمليث) وأمه فى حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذرته إياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده فى الغرفة تحت تحت القراش ، فطلعت طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلا فظيما . ثم راح يؤنب أمه ويرمىها بالفجور ، وبأنها تعاشر من قتل زوجها وأبى ولدها ، مقارنا فى ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش والبهائم . وبهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها ، ويعيد إليها ضميرها الذى أفقدها إياه الشهوة والطمع .<sup>(٧)</sup>

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية فروسية حسب التقسيم الذى أشرنا إليه آنفا ، فهنا فارس نبيل هو (أمليث) وفارس نذل هو (فينج) والصراع يدور بينهما حول الفضيلة والزيلة ، ففينج يرتكب أبشع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملته ويغتصب عرشه ، و(أمليث) هو البطل المهم الذى يقاتل الرذيلة ، فيدير للنار لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن غوايتها . ولا يتحدم الصراع فى نفس (أمليث) كما احتدم فى نفس (هاملت) ، وإغما تخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فترتد عن غياها أمام تأنيب ابنتها ، وبذلك لا يكون هناك مجال للتردد فى نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القاتل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتحقق الإنارة المطلوبة فى رواية الفروسية . وقطبيا الصراع قد تحقق لما قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقضى على الآخر بسهولة ، فالفارس النذل ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ، والفارس النبيل ابن الملكة وابن الملك السابق ، وقد أكتسبه هذه المكانة حصانة ضد بطش الملك الصريح ، فليجأ كلاهما إلى التحاليل ، يدعى (أمليث) الجنون ، ويشتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس حملاته وجواسيسه عليه . ولتتابع القصة كما لحصها المذكور عبد القادر القط :

«وحين فشل الملك فى الكشف عن سرجنون (أمليث) أرسل به إلى إنجلترا فى صحبة اثنين من حاشيته ليحملان لوحا خشبيا حفرت فيه رسالة إلى ملك إنجلترا تطلب إليه أن يسجل بقتل الفتى . لكن (أمليث) فتش حقايب الرجلين أثناء نومها ، ففكر بالرسالة ، واستطاع أن يحوى كلماتها وينقش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ونجح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ، فقتل الملك الرسولين ، واحتفى به احتفا كبيرا ، وأعجب بدكائه وصفاته فزوجها ابنته .<sup>(٨)</sup>»

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية بحر» حسب التقسيم الذى أوردناه فى أول المقال ، وهى لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر طارئة ويتطلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة فى كل الأساطير وللأحلام والسير الشعبية كأنها تقليد أدبى يحرص عليه . وقد التزم شكسبير هذا التقليد فى مسرحية (هاملت) فجعله يقوم بهذه الرحلة إلى إنجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية . ولم

ساعات ضرورة فنية تجدها سرعة الإيقاع المطلوبة فى الرواية . أما التغيير الثانى فجوهري ، إذ عدل ديستوفسكى بشخصية الأب الحقيقى العليب الناصح لولده ، إلى هذه الشخصية المقتبة المثيرة للتعزز «فيودور بافلوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع فى الرواية طاقات مضجرة من الحيوية لم تكن لتوافرها لو احتفظ ديستوفسكى للأب بالشخصية الطبية الصالحة كما هى فى الواقع . ولعل ديستوفسكى قد استوحى شخصية كارامازوف لكثرة التعزز من الطريقة التى عثرت بها الشرطة على الجثة فى الحادثة الحقيقية ، فقد وجدها موصلة فى البوابة الجارى sewer لا فى قناة ماء عادية كما ترجمها المذكور سامى الدروى مراعاة لتلميحات رقابية فيها يبدو .

والجزء الأخير من الرواية الذى تتضح فيه براعة الأين باعتراض القاتل الحقيقى ، لم يتكره ديستوفسكى ابتكارا ، وإنما هو موجود فى الحادثة الأصلية ، ففى عدد تال من مجلة (الزمان) التى كان ينشر فيها ديستوفسكى فصول كتاب (ذكريات فى منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : «كتب فى الفصل الأول من منزل الموتى بضع كلمات عن نبيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أبناء سيبريا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات فى الأشغال الشاقة للاشى ، فقد ثبت برأته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . فوجد ثم إطلاق سراح الشاب العيص .<sup>(٩)</sup>» وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التى ثبتت بعد فوات الوقت قد هزته ومست عواطفه مسا شديدا . وربما بدأ منذ هذه اللحظة يفكر فى كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هى : الجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيتان بناء بوليسيا محكما ، والإخوة كارامازوف أكثر إحكاما من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أنغمض ، وشخصياتها أكثر ، واستطرداتها أطول .

وقبل ديستوفسكى بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية انحدرت إليه من أساطير سكان إسكتلندا وهـ وأيسلاند وتاريخهم ، فانحدها أساما لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد لخص المذكور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف فى أواخر القرن الثانى عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بعنوان تاريخ الدمارك . تقول القصة «إن والد (أمليث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيرونا) ابنة ملك الدمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج فى مبارزة جرت بينها . وأثار ذلك غيرة أميـ (فينج) فاغتاها واغتصب عرشه وتزوج أرملته . وهكذا تروج جريمة القتل الشاذة بالزواج المحرم . ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك ، تصنع يحد فسخه من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك . تصنع الجنون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفى ما كان يتطوى عليه حديثه . وهو يظهره بالجنون - من مزوى وتلميح دفع الملك إلى أن يشك فى أمره ، ويحاول أن ينفذ إلى حقيقة حاله ليصرف إذا كان مجنونا حقا أم يتصنع الجنون . وتوصل الملك إلى غايته بأن دس إليه امرأة جميلة كانت



وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطبق من أحكامها على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لنقص موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية .

(أ) يبدأ الناقد بتعريف الرواية البوليسية تعريفًا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو الرواية ذات المستوى الرفيع كما يسميها ، فيقول :

« هي تلك الرواية التي تتحدد اعتمادًا مكثفًا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو للمفاجآت التي يغريها الكاتب من عبه كما تخرج الحواشي الأرباب من صناديقهم »<sup>(١)</sup>

فهذا التعريف يحكم على الرواية بالرخص والابتذال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن حدد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على : أحداث مكثفة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الحواشي . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عنصر المصادقة .

ولا يمازى أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأشياء وسجدها ، هي هراء وصحت بحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . وهناك حقًا روايات بهذه الصفة ، وهي ليست روايات بوليسية قطعًا . فكثير من الروايات السياسية المذهبية مثلاً لا تصور أن تكون مجموعة من الحوادث والزوايق غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير حادبة وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم الكاتب الحل المذهبي كأنما أخرجها من جراب الحواشي . ولا ترضى الرواية بعد هذا غير بعض الشعائر والنشورات السياسية .<sup>(٢)</sup> وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرًا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادًا كبيرًا ، فلقاء البطل بالبطلية يتم صدفة ، وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلية بالسل دائمًا ، ولا يوجد شيء منطقي مع بناء الرواية غير موت أحداهما أو كليهما . ويجري هذا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المذرة للدموع .

للمأساة إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ، فلماذا يلتصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدرى لجرد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فضخص كل رواية على حدة ، وينبذ ما كان ضمنيًا ليس فيه إلا هذه المأساة ، ويقبل في دائرة الأدب الرفيع ما كان ضامضًا نضجًا يعطى على هذه المأساة وإن كان لا يلائمها تمامًا ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رديء وكاتب جيد ، ورواية ضعيفة ورواية مثقفة ، وليس أمر نوع روايات ونوع آخر ، فهذه المأساة تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعاب الاعتماد على تكثيفها هي أساس التصنيف النوعي للرواية فكل من أدنى مثمين من الفنون الأخرى ، فإما يجعل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالًا مثلاً هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ، أي مجموعة من

يكتف بمحاوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتغييرها ، فأضاف إليها قصة الفرضان وأسر حاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التقليدية . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري للبناء المسرحي ، فإنه ضروري للبناء البوليسي ، فيعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - يمتلئ البناء البوليسي - أن تنطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكبير عالمًا بتناقض هذا البناء البوليسي ، ولذلك نراه يسطر تكافؤ قطبي الصراع بوضوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك بما أعطى أن يترك هذا الرجل حراً طليقاً . على أننا لا ينبغي أن ننفذ فيه أمر القانون بصراحة ، فإنه محبوب من العامة المحترمين ، وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم ، ونحن يمكننا لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المجرم ، لا في المجرمة نفسها . ولكني يتم الأمر في سهولة ويسر لابد أن يبدو إيماننا لي أنه انجفرت هذه العجلة ، ولقد تفكير طويل . إن العجل حين تبلغ حد اليأس لا يتغلبها إلا علاج المستحسن ، وإلا فلن تنقضي قط .<sup>(٣)</sup>

وشكبير كمسرحي يعلم أيضًا أن قصة الرحلة ومغامراتها متولد خلافاً في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحكمة البوليسية والحكمة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي ، بل يقدمها لنا مبررة على لسان حاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تتوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

\*\*\*

فلماذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزداد بروزًا منذ انبلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يستوي كبار الأدباء ويعدم بنسج مفسون الزواج بين قرائم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستقلون قصص الجريمة أنها وجدها ، إما قراءة مثل شكبير ، وإما سمعًا مثل مصوفسكي في الإمبراطور كارامازوف ، وإما مضامرة مثل نجيب محفوظ في اللص والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضًا يتقنون البناء البوليسي حتى ليصح أن ينسب لباحثهم - أو جزء كبير من باحثهم - إلى هذا الإفتان - إذا كان هذا كله صحيحًا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يلقه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلاً لرأي النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال .

كتب الأستاذ (روكو فورموتو) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الينوي الأمريكية بضع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذ به الناقد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحكمة المعقدة) كما يسميها .

وحلقا من الحكم الذي أصدرته بورشيا في «تاجر البندقية» بأن يقتلع شيلوك رحلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يرين نقطة دم لم ينص عليها العقد بينها .

ولو شئت أن تتبع هذا الضرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأفعال الأدبية ذات المستوى الجمع عن رصته لما أعيننا الأمر ، بل لكان حثونا على رواية تخلق منه هو الممي . ولكن الروائيين قدموه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) مفككة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب ومملكته ، وليس بطابع لون روائي دون لون .

\*\*\*

(ب) يعقد «روكو فومتو» مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع يقول :

«إن كاتب الرواية ذات الحكمة المصعدة Plot - Complication story هو راوي حكاية في المقام الأول . وعنده يكون للحظ الروائي (الأحداث التي تتحقق الحكمة من خلالها) مكان الصدارة على أي شيء آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحكمة المقعدة تعني بأن نحيزنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجور The Atmospheric Story ، فإنها تعني بأن تبني التشويق والإلحاح عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للفتور ، ومن خلال عدد من النزوات الثانوية ، آخرهما تفلع من خلال المزج الفني الماهر لتأثير المشهد Setting مع الحالات النفسية والمزاجية . وهي أيضا ، على العكس من قصة الأحداث ، أكثر ما هي مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر ما هي مصممة على استكشاف فكرة متعقدة أو إيوار حقيقة كونية .»<sup>(1)</sup>

بتحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناصب في التقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال في التقطين الآخرين ؛ قصة الشخصية تعطى لإيوار (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التي تعطى قصة الحكمة المقعدة ، التي تتم بإيوار الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإيوار (لماذا حدث هذا الحدث) ؛ فإذا ظفرت عناية الكاتب بإيوار الحدث على عنايته بالذواغ الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقية والإبدال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوى صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) متوالية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب في حشد أكبر عدد من الحوادث الغريبة التي يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا للمأخذ ملاحظات :

١ - إنه ليس مقصورا على الرواية البوليسية ، فكثير من الروايات الجنسية الرخيصة لا تجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التي لا دافع وراءها غير الرغبة في الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

الأفعال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من الأفعال ؛ أولها هذه الأفعال التي لا تربط بينها أسباب منطقية ، أي لا ينبع أفعالها من الآخر كما تتبع النتيجة من السبب أو الملول من العلة ، ولتصططح على تسميتها حوادث ، ومفردها حادثة ؛ وثانيها هي الأفعال التي ترتبط بينها علاقة العلية ، ولتصططح على تسميتها أحداثا ، ومفردها (١٢) حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالفرن الروائي ؛ فأن يخرج شخص من بيته فتصله سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هي حادثة عادية ؛ أما أن يخرج شخص من بيته فتصله سيارة بقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقطله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصصي ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لتبرص السائق به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التي بينها . ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصصي ضروري لتوضيح ما ذكره روكو فومتو من للمأخذ على الرواية البوليسية ؛ فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية (١٣) ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأفعال العنيفة والسريعة ؛ فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسرى بين رجل يفتح مدفعا رشاشا ويفرغه في صدر خصمه ، وبين رجل يلمس بركة يد حبيبة ؛ فإدراك كل من الفعلين صادرا عن منطق الرواية ، وإدراك مرتبها بما يسبقه وما يتلو من أفعال يربط العلية الذي أشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصي له نفس الأهمية في البناء الروائي ، وعندئذ يصبح التكتيف عيبا غير وارد ؛ لأن الأفعال في الروايات وكثرت في الرواية ، إما أن تكون أحداثا ، فهي إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث ، فهي إذن حشو وليست تكتيفا . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون ما فيها من تحولات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كارأب الحاوي ، أمر غير وارد أيضا ؛ لأنها إن كانت مترابطة ارتباطا عليا ، ومنبتة من منطق الرواية انبثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا لأعجب حوا تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهي (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون عجزا من الكاتب وضعفا في المهوية القصصية تجعله يعتمد على المصادفات في تطوير بانه الروائي وفي تصعيد ذروة قصته . وعندئذ يكون كاتبها ضعيفا يكسب رواية رديئة ، سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكلوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللون الأخير أصعب من أن يفكر كاتب في التحتم مبدئيا ؛ إلا إذا كان قادرا ناضج الملكات والأدوات .

وكثير من الأفعال الروائية التي أجمع النقاد على رفضها ومحوها تعتمد على أحداث لو جردت من ارتباطها العل ، أو أخرجت من الإطار المنطقي العام للرواية نفسها ، فمن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشاذة غير العادية ، والتطورات غير المتوقعة ، والمفاجآت التي تتفوق على مفاجآت الحواة ؛ فالحب الذي نشأ بين كاترين وهيكليف في «موتعات ويلبرنج» حب لا يحدت عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيكليف تعد سلوكا شاذا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها . وإندام جورج على قتل ليني في «رجال وقران» لثباتيك عمل لا يقبله العقل إذا أخذت للدواغ التي بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا أعتمد أن أمر الحواة يستطعن أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة

حرباً أهلية كرواية «كروخ المم نوم» فيا يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمي الأطفال ، مثل رواية «أوليفر تويست» ، إنما هي قلّة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعج أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكاراً متحلية أو أبرزت حقائق كروية ، ولكن بما يلتفت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة القصاص الشريف الذي يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال في يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتبع الدارس أن يبحث هذه الملاحظة فليست أشك في أنه سيبحث على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية في أوروبا .

\*\*\*

(ج) ينتقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع في كل من اللونين فيقول : وفي مجال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحكاية المطفة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، في حين تعتمد القصة الرخيصة على الصراع الأكثر تأليفاً في النفس ، والأشدّ تعقيداً ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .<sup>(١٧)</sup>

ووضع القضية على هذه الصورة فيه تبسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أي إنسان ، بل إنساناً معيناً هو عدوه أو نقيضه ، والعداء والتناقض لا ينشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لوقوف معين اضطلت وجهة نظر أحد الطرفين إليه عن وجهة نظر الآخر اختلافاً لا أمل معه في التقاء أوحى في تقارب ، بحيث لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، اغتلت كل منهما من أحد الطرفين مثلاً ما . فالصراع في حقيقة الأمر ليس صراعاً بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين تجسدت إحداهما في إنسان ، وتجسدت الثانية في إنسان آخر ، أو في ظاهرة كروية ، أو تجسدت في الإنسان نفسه فتقامت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفصيل هو من يصارع من ؟ بل هو فئمة يتصارعان . وجمال الصراع في مسرحية أوفيجيو ، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآفة ، وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هي من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكاً ، وكونه يصارع آفة فأمر ثانوي في تقييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن تخلى من تأثير الخطأ الذي وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديات - كما تكون جليلة - ينبغي أن يكون أبطالها ملوكاً أو آفة وأنصاف آفة ، فقد استطاع إيسن أن يقدم صراعاً جليلاً في بيت الفمعية بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعاً يدور حول نفس الفكرة الجليلة في أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلاً ، أو حول علاقة حب جديدة بين أحدهما وطرف ثالث .

فإذا ما تقرر أن الفصيل هو في قيمة الفكرة التي يدور حولها الصراع حق لنا أن نطرح تساؤلين :

الجنس مجال خصص للدوافع الشخصية والسكولوجية والاجتماعية .

٢ - إذا صبح أن تغليب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يبيط بالرواية إلى الرخص والابتذال ، فإن العكس صحيح أيضاً ؛ لأن تغليب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) يفكك عرى الرواية ويخرجها من مجال الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية .

٣ - لا بد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ؛ أي أن الرواية الجيدة ينبغي أن تعنى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذي تعنى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ؛ تتساوى في هذا الرواية البوليسية والمأطوية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ - لم يغفل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ؛ فكثير من رواياتهم تحققة بدرجته أو بأخرى . ويقيم للمهتم بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد مشكوك ، أبرز المختصين في تقديم هذا اللون في السينا ، يكتب في مقدمة بعض مختاراته المنشورة «إن أفضل القصص البوليسية التي تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هي تلك التي تركز على (لماذا) بدرجته متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل)» .<sup>(١٨)</sup>

٥ - قد يتحقق أحياناً هذا التناسب بدرجته عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ؛ لما فيها من أحداث مثيرة يجعلها رائعة بين قراء الرواية الرخيصة المبتذلة ، وما فيها من تحليل للدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضيء على أعمق مستويات الرواية الرخيصة . والواقع لهذا المستوى النادر هو رواية لورنس المشهورة (طرايات لاشي تشاوتلي) التي يعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزي المعاصر ، وتصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفي نفس الوقت تطبع طبعات خشنة مغلقة بورق أبيض ، لتتاج سرا هواة القصص الجنسية المستعرة . ومن الطريف أنني رأيت النسخة السرية في بدموم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة في واجهة نفس المكتبة .

أما فكرة الإبدال التي يبنى عليها روكو فوستو مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتشتمل في أن الأحداث المثيرة والبدورات الثائرة تحمل في الرواية البوليسية محل المزج الفني بين عناصر المشهد والحالة النفسية في الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تشتمل أيضاً في إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف في القصص القصصية المتحدية ولا تؤيده المشاهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رفيعة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات شيكسبير بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأشباح التي لم يقصد من ورائها إلا التأثير في مشاهدي مسرحه . ولا يعنينا هنا أنه كان يفعل هذا

لستجابة لروح العصر ، ومنافسة للفرق الأخرى في اجتذاب الجماهير ، إنما يعنينا أن وجود هذه المناظر لم يسقط بروايات إلى حضيض الابتذال والسوقية . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة حقيقة كروية ليست ممة شائعة في الروايات ذات المستوى الرفيع ؛ فليست كل رواية أثارت

تجسدت كل منها في شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتصفا سلوكه ، كما هو الشأن في هاملت ؟ يمكن بغير شك ولكنه غير طبعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملائمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية «دكتور جيكل ومستر هايد» مثل واضح على هذا ، فقد لجأ ستيفنسون إلى اختراع خيالي يطفو به جانب الشخصية الذي يخرق القانون فيسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون . وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد ستيفنسون وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تعنى بالتحويل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في صرامة هذا التحليل النفسي ، وهذا يصعبها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تجسد واحدة منهما في شخص محقق يقف مع القانون ، وتتجسد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان ستيفنسون يريد أن يكتب رواية بوليسية من رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته في خرق القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائلا ، فجاء اختراعه الخيالي ليتخفى في شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والاحترمة . ولكن ستيفنسون أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويعلق سيرجراهام بلفور - الذي أطلع على المخطوطة الأولى - على هذا التحليل قائلا : «كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصفاً وأضعف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريرا إلى الأحاق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخفي . ثم كتب ستيفنسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ في المعالجة ، فقدم شخصية أصعب تأثرا ، لأنها إنسانية في أعماقها .» (١٨)

وهناك رواية ثانية عاجلت الجرمية بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية «الجرمية والعقاب» لديستوفسكي ، ولكن الفكرتين - أو جناحي الفكرة الواحدة - كانتا تقضيان هذا فنيا ، فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل عموز جثيل الإثناذ مستقبل شاب مثقف طموح بعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية عمقا ، ومع أنه يسمى طوال الرواية ليوغ براسكويينكوف ، إلا أن الصراع الحقيقي يدور في نفس راسكويينكوف ، التي هي أنسب الميادين وأكثر ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول فرومير إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن في رواية «العجز والبحر» لفيكتور جوى أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . وخلق أن التفریق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تفریق يسقط من حسابه عند التقييم طبيعة الصراع نفسه ، وأى الأنواع الثلاثة هو أقرب به ، وأقدر على إبرازه ، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصمد إلى الذروة المتفاجئة ، كما أنه ينفذ

١ - ما جديوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفس ؟ إن الأجدى في رأيي هو النظر إلى التلازم بين طبيعة الفكرة المتصارعة حولها ، وبين من تجسدت المواقف المتناقضة فيهم ليقوموا بالصراع . وقيمة «هاملت» ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولننظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شيكسبير ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتفسيرات التي اكتشفها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأُم هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ، فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار شيكسبير هاملت في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ، ومن هنا اكتسبت هذه الروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثرا فنيا خالدا . ولو كان الأمر - كما يقول روكو فرومير - وكما يقول كثير من النقاد - أن سمو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بنض النظر عن ملاممة هذا الموضوع الصراع ، لما كان أسهل على شيكسبير - وعلى أي روائي أو مسرحي آخر - أن يدير الصراع في مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الخلود .

لقد كتبت قصة هاملت قبل شيكسبير عدة مرات ، وكتبت بوصفها جزءا من تاريخ الدواخل ، وكتبت قصة ، وكتبت مسرحية شرعية معاصرة لشيكسبير (١٩) . ولو رجعنا إلى هذه الكتابات لو جلدا أنها جميعا لتدير الصراع في نفس هاملت بدرجة أو بأخرى ، فلماذا لم تنل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شيكسبير من التقدير والخلود ، ما دام الفصل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه سمة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقريتي شيكسبير نفسه ، فقد مكنته هذه العبقريته من أن يحقق لظرف الصراع - عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم - قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والامتزاز والتناقض في السلوك والغوروات العاطفية ، تلك السمات الماهلية التي تدخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شيكسبير .

٢ - وما دام الأمر في حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلنا أن نتساءل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولنتخذ لونا واحدا من أولئك لتبحث هذه القطعة من غلاله ، وليكن أبعد هذه الأنواع عن مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن الصراع فيها مباشر بين المحقق والجرم ، فهما المدونان للذات لا يمكن أن يتقاربا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاءهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتها ، وليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شبه لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ، فالجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينهما ، فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين

لنستطلعنا - فها أوردنا من تتبع لجذور الرواية البوليسية ، ومن فحوص لوقعت النقد الأدبي منها - أن ثبت أنها رواية مثل الأنواع الروائية الأخرى التي يعترف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفي لتبرير رواجها بين القراء ، ولا لتضيق إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بمنهجها في بعض روايتهم ، ولا للمطالبة بإعطائها ما هي أهل له . من اهتمام النقاد والدارسين ؛ فلا بد من أن تكون لها مميزات تبرز فيها غيرها من الأنواع الروائية الأخرى ، حتى تكون جديرة بهذا الزواج وبما نطلبه لها من اهتمام .

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الأكوام الأخرى . والإثارة - إن كانت متفنة وفي موضعها الصحيح - تعد ميزة - لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ؛ فأقصى ما يطرح إليه الكاتب أن يستول على اهتمام قارقه وسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التي يشاء . والتي من أجلها كتب ما كتب . ولا يحق له هذا مثل الإثارة التي تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كآباء في الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ؛ يقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويحصل في سبيله ما يلقى من حنن ، وإنما هي لون من القراءة الحرة - شتت أم أبينا - تجتذب القارئ إليها ، لميزة فيها لا هدف خاص به هو ؛ وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكل بضع صفحاتها منها . وهذا ما يشحاشه الكاتب الذي يريد أن يصل إلى عقل قارقه وإلى نفسه . ومن هنا فإنه يسعى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يجعل القارئ على متابعته إلى النهاية . وسوف نقصر حديثنا على الإثارة في لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة . والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وغالبا ما يكون عند بدء القراءة في حالة سكون ، وسحيا بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأكل . ومع بداية القراءة ، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ الإثارة ، أي تحويل المشاعر والفعل من حالة سكون ، أي جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أي مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج في التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ؛ وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيرات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حالة البخار ذي القوة الهوائية ، التي تدفع أضخم الآلات . وهذا التشبيه توضيحي ؛ لما يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث - أو ما ينبغي أن يحدث - عند بدء قراءة الرواية ؛ وكل ما في الأمر أن الإثارة تحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التي تحدث في مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ؛ إثارة في عقل القارئ ومشاعره ، وهي ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة في الرواية نفسها ، وهي التحريك للمقاييس بعد حركة ذات عجلة منتظمة ، وهذا التعريف هو الذي يضع أيدينا على سر البناء التصصفي في

في الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ؛ إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته . لا حسب لون الرواية التي يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية .

• • •

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحكمة والذروة فيقول : **القصة البوليسية تعتمد على الحكمة الشديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، في حين تعتمد القصة ذات المستوى الرفيع على حكمة أقل بقليل ، وذروتها من الخفاء والتعقيد بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .**<sup>(١٤)</sup>

وهنا نرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مترتبة بالضرورة ؛ فشدة إقناع الحكمة ووضوح ذروتها لا يعني سهولة إدراكها بالضرورة ، فربما كان إقناع الحكمة يقتضي للقارئ جهدا كبيرا في تتبع خيوطها وتركيزا شديدا في ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهي إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلمسه القارئ في بعض روايات **أجاثا كريستي** بنفس القدر الذي يلمسه في بعض روايات **توماس هاردى** . وأعرف متقنين على قدر رفيع جدا من الثقافة يجسم في **توماس هاردى** أنه وصالة ؛ ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللتفاصيل خصوصا ، في رواياته قد استغرق كل انتباههم أو كله فلم يبتذروا إلى إقناعه الشديد للحكمة الروائية . فالقول بأن إقناع الحكمة من سمات الرواية الشخصية ، وأن تراخيا أو غموضا وتشوشا ، من سمات الرواية الرفيعة ، قول لا يؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتعمم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأي ؛ فهذا الذي يزعم أن حكمة (أوديب ملكا) أو (تاجر البندقي) أو (عطيل) حكمة غير متفنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى مسرح الميث يقدم لنا في بعض نماذج حكمة متفنة وذروة واضحة . ولعل مسرحية **قاتل بلا أجر** لـ **ليوناسكو** مثل واضح على ما نقول ؛ فهي لا تقل في إقناع حيكها وسيرها قدما نحو ذروتها من مسرحية **المصيدة** لـ **أجاثا كريستي** . أما إلغاء الحكمة إلغاء مقصودا في بعض نماذج مسرح العيب والرواية الجديدة فشيء آخر ؛ ثم إنه موجه فنية قصارها أن تنصيف إلى روائع الأدب التقليدي نماذج جديدة ، ولكنها لن تلقى أبدا بوجده أو تقلل من قيمته بتنجاسها في الخروج على تقاليد الحكمة المتفنة .

وبعض روكو فومنتو في تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية فيتحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ؛ ولو شئت أن نتأخر كل ما أوردته في دراسته عنها فخرجت بنا المتأخرة من الخير المقدر لهذا المقال . ولكننا نجعل الأمر في أن كل هذه المآخذ - مثل سابقها بالنسبة للبناء والصراع والحكمة - إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر رديء ، لا بين نوع روائي ونوع آخر . فالعيب ليس في أن الرواية بوليسية ، بل العيب في أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة إلى الروايات غير البوليسية .

يتم ، ولو بصورة مبدئية ، قبل البدء في الكتابة ، وهو بذلك يختلف عن القالب Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة جملة جملة ، وقرعة فقرعة ، وفصلا فصلا ، ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو التنبؤ به . حيث إن الشخصيات والمواقف التي تشكلها ، وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . فمن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة لبناء الروايات تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إقناع عمله . وهذا هو المبرر للجهد الذي مطالب النقد يبذله للدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف أوانها . بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على الإثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها الوجهة التي يريدها الكاتب .

يبدأ كرونان هويل روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنظمة ، أو ذات الأحداث التي تجري في نطاقها المألوف والمنطقي كما وصفها ألفريد هتشكوك . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج - واسمه نيفل سانت كلير - مهادا لحلق الحركة المنظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد شرلوك هولمز ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزلة عندما يدق جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة طبية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ، فزوجها - ستر هويتس - غائب عن منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه قفى هذه الليالي في وكر لتخمين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى وكر الأفيون في «سانتاند لين» ويعثر على هويتس ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر ، فالقصة أولا قصة لشرلوك هولمز ، تروى من خلالها قصة نيفل سانت كلير . وبهذا يكون لها بطلان يتقاسمان اهتمام القارئ ؛ بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو شرلوك هولمز ومساعداه واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو نيفل سانت كلير في هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أي من البطلين ، وفي كثير من الروايات يخار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت في مرحلة لاحقة ، ولكن كرونان هويل اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذي يمثل ، وكان موقفا في هذا الاختيار لعدة أسباب ، فهو - من ناحية - قد أبعد الأذهان عن التنبؤ بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تضعف كمية الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد حيا الأذهان لجو القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ، وقد سحق هذا عن طريق ستر هويتس مدمن الأفيون ، فهو أيضا زوج محترم محض عن زوجته التي تبحث عنه ، أي أنه صورة مخففة من نيفل سانت كلير الذي تعرض القصة لموضوع اختطافه . وقد كان الكاتب ذكيا ومتكامنا من فنه فقدم الصورة بحيث لا تطلق على الأهل ، فمع أن هويتس زوج محض مثل

الرواية البوليسية . فلابد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بمجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تنقل سرعتها الزمنية إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة ماثلة ، ثم تحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بمجلة غير منتظمة ، لا يتحكم فيها ويربجها إلا موهبة الكاتب وخبرته . وقد عبر ألفريد هتشكوك عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت غير دقيقة : «تتميز رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلج على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثا غير مألوفة - السرقة ، إهراق المائات عمدا ، القتل ، ... الخ - في لغة عادية طبيعية منطقية .» ويبرز فكره وضوحا بقوله : «إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية المحجر الذي يليق به في بحيرة هادئة ، أو كالخيط ذي اللون الشاذ في نسيج لا لون له ، والمحقق هو إحصائي الشخصيات ، وعمله هو أن يدرس التوجيهات الحادثة على سطح البحيرة ليبحث على المحجر الذي أثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخيط الشاذ من النسيج المتناسق .» (٢١)

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الخالية من المثيرات . وقد يكون هذا صحيحا في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن التوجيهين يتفقان في أنها يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضي يومها في رعاية زهور حديقتها ، أو حياة رجل شرير مقعد يقضي يومه مختطفا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بضع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها . لابد أن تستمر البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالحجر . وبعد ذلك تتحرك الأحداث تتسارع لا يمكنه إلا موهبة الكاتب وخبرته كما قلنا ، ولكن مهما تابست المواهب وتفاوتت الخبرات ، فهناك دائما نسيج يكاد يكون ثابتا في بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد اخترت قصة قصيرة من قصص «شرلوك هولمز» لنحاول من خلالها أن نضع ألبدينا على هذا النسيج الثابت في البناء .

القصة عنوانها «الرجل ذو الشفلة الملوثة» (٢٢) ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ، فهي من تراث الرواية البوليسية الذي نسيج على منواله فيها بعد ، وهي من لون رواية اللغز التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا غامضا لا جرميا معينا .

واللغز الذي تقدمه القصة هو اختفاء زوج محترم في ظروف تتساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ، وليس للزوج أعداء يهون قتله ، فضلا عن أن جثته لم يعثر عليها ، وهو مستريح اقتصاديا وعائلا ، إلى درجة لا تبطل هروبه أمرا مقبولا ، ولم تلق زوجته رسالة يطلب فدية ترجع اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح في حله كما هو متوقع .

وقبل أن نتابع المؤلف «كرونان هويل» في طريقة بناء روايته لنرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة . علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط

وعليه أن يفعل هذا دون أن يضئ أهمية ، ولو ضئيلة ، على أي من هذه التفصيلات توجب للقارئ بأن يحد فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوتر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واتسون :

ومنذ سنوات - في مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد - جاء إلى ضاحية (ل) سيد مهذب يسمى نيفيل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديثتها بنظما منسقا جميلا ، وعاش معيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفي سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع الجملة المحلية وأنجب منها غلامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن في الصباح ليجود في المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذي يستقله من شارع كانون . وبسرة سانت كلير ، الذي يبلغ الآن السابعة والثلاثين ، رجل محتدل المزاج ، وزوج طيب ، وأب شديد الحنان ، وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . وعمن أن أضيف إلى هذه البيانات أن ديونه التي استطاعت أن تتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيها وعشر شللتان ، بينما رصيده في البنك يبلغ ٢٢٠ جنيها ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه .

هذا الوصف الاستاتيكي لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن الشخصية ، وهي حقائق متناهية بعناية شديدة ، لا تقسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتضفي بينها حقيقة أساسية في حل لغز اختفائه ، وهي أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلفت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بينها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها في موعد ثابت ، وهو لكي يزيدنا حياء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب في تفصيل يوهم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل ، وفي نفس الوقت دس هذه الحقيقة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها غير ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل اللغز . وهو بهذا يطبق قاعدة في بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهي أن كل الحقائق التي تؤدي إلى حل اللغز ينبغي أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لسببين : أولهما أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق في التفكير ، فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول في هذا اللون من القصص . وثاني السببين هو ألا يحس القارئ بجبنية الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز في آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت مجهولة لديه ، فهذا يقضي عاما على معنى اللغز وعلى متعة التحدي التي يحسها القارئ ويطلبها . من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الرديء الذي لا يفطن فيه .

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغي أن توضع أمام القارئ في أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كثران دويل في هذه القصة كما سدرى فيها بعد ، فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالبالة البوليسية ، بل إن الأفضل في الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

سانت كلير ، إلا أن المكان الذي اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدخين الآيون ، وبسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف في تدخين الآيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ؛ والطور عليه وإعادته إلى الزوجة القلقة قد تمّا في سهولة ويسر ، فلم يتكلف واتسون سوى استئجار عربة والذهاب إلى الكوروزع هورثي في العربة وإعادته إلى بيته . ليس هناك لغز إذن في قصة اختفاء هورثي ، والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد للموضوع .

وشيء آخر حققه الكاتب بهذه البداية البعيدة في الظاهر عن الموضوع الأصلي ، فقد استغل لتقديم وصف كامل وديق لإشارع سواندام لين ولوكو الآيون الذي تطل نوافذه الخلفية على أحد أرفصة النهر في شرق لندن . وستعرف فيما بعد أن أحداث اختفاء نيفيل سانت كلير قد دارت في هذا الشارع وفي هذا الزكر ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما في لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضروري لفهم الحدث الأصلي في أثناء وقوع هذا الحدث لعلقت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابت القصة بقدر كبير من الإربال وبطء الإيقاع ، أغناه عنها وضعه هذه التفاصيل في هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية في التحرك .

وشيء ثالث حققته هذه البداية ، فقد استغل من طريقها دخول شرلوك هولمز في الأحداث بطريقة حققت قدرا كبيرا من الإثارة ، وفي مرحلة كان شبح الإربال فيها قد لاح في الأفق ، فمن الطبيعي - وقد ساق الكاتب اختفاء هورثي والمزور على صورة حكاية غالية من الصراع - أن يبدأ القارئ في الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات - من أربع وعشرين صفحة هي كل القصة - دون أن يحس بالصرع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات الأربع كانت ضرورية - كما ذكرنا - لوصف مسرح الأحداث القادمة ، ولتهيئة الجو النفسي والفعل لوقوعها ، فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تغلب الكاتب على الإربال بإظهار شرلوك هولمز على المسرح بطريقة مثيرة ، فبعد أن هز واتسون بوهتي وأتقنه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخني الآيون ، شر في أثناء سيره بلكزة خفيفة في كتفه ، وصع صوتا يهيمس له «بعد أن تمر في التفت إلى الخلف وانظر إلى» . وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ، فهو صوت شرلوك هولمز ، وعندما التفت إليه رآه جالسا يمدخن الآيون بين مجموعة من المدمنين وقد تنكر في ثياب رثة وهيئة زرية .

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية في التدافع إلى مسرحها ، فقد وضع واتسون هورثي في العربة وأعطى العنوان للموضوع وطلب منه أن يذهب به إلى هناك ، ثم وقف في الغلام ينتظر شرلوك هولمز الذي خرج إليه وسار معه يحكي له السر في وجوده لمريب اللغز في وكر الآيون . وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير النافس ، أي اللغز الذي تدور عليه القصة والذي يشغل شرلوك هولمز بجملة . وفي هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهبته الخاصة في البناء البرليسي فقد كان عليه أن يقدم للقارئ هيكل اللغز متضمنا كل التفصيلات التي يمكن فيها الحل ،

عنى ، وأنه اخفى عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تأكد أنه راح ضحية جريمة . وقد اتجه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير متبني إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم الكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي المخرج المتمدد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ؛ فهناك الزوج باسم الزوجة واقعة ، ولكن الفزع في صوته وجهة نظر ؛ والتلويع بالذرائع واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستنجدا هو وجهة نظر ؛ وابتعاده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجلا يجذبونه بنصف إلى الداخل هو وجهة نظر ؛ فقد تكون الصيحة مدسلة لا قرا ، وقد يكون التلويع بالذرائع بأسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة فرارا لا خضوعا لقوة تجلبه . وهنا يمكن سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ؛ فإين الحقيقة وأين الوهم في هذه الوقائع ؟ ينبغي أن يكون المخرج بين الحقيقة والوهم تاما ومتنا في الرواية الجيدة البناء ؛ ويتم هذا من طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم حقيقة ، وتبعد الدهن تماما في هذه المرحلة عن الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل ينبغي أن تؤكد هذه الوقائع أن ما تروييه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرفية لهذه السلسلة من الوقائع المفضلة . قال شلوك هولمز لصديقه واظسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

«أدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المشوول الأبرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، فحصى الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤنثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحسار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة عرضية ، ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة قط من الدم على الأرض . وعند تفقيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا مظفله . وباستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن في السكن أي أثر لستر كلير . كان من الجبل أنه قد أتى به من النافذة ؛ إذ لا يخرج آخر سوى الباب الذي كانت مستر سانت كلير تقف عنده مستنجدة بالشرطة . وقد تقصت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فضلا عن المد كان في أقصى ارتفاعه وقتت هذه المسألة . »

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير ، ففي حين كانت المجموعة الأولى تصف الزوج وعادته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية مترجمة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة مطالبا المحقق والقارئ بأن يحددا تفسيرا ؛ فالثياب المخبأة تؤكد أن الزوج كان في الحجرة حقا عندما رآته الزوجة ، فإين هو الآن عند التفقيش ؟ الجواب

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يحين الكاتب على إخفاء أهمية ما يبنى عليه حل اللغز منها ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ، فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل تجنبا لليبب الذي أشرنا إليه .

وتبدأ أحداث القصة الأصلية - قصة إخفاء نيفل سانت كلير - بعد هذا العرض السريع للحقائق ؛ فقد ذهب كعادته إلى لندن ، وذكر لزوجته قبل خروجه أنه سيحضر لعبة المكعبات لابنهما الصغير . وبعد خروجه تلقت زوجته بريقة من مكتب إحدى شركات الملاحة لتسلم طرادا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطراد ، وغادرت مكتب الشرطة في الساعة الرابعة وخمسة وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها بحثا عن عربة مرت في شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها ينتب باسمها من نافذة في الطابق الثاني فوق وكر الأيون ، ورآته في النافذة يلوح لها بيديه في فرح شديد ، ثم انتحى من النافذة ، كان يدا جذبت بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن باقة قبضه ورباط عقده متزوعتان من حول رقبته . فاندفعت إلى وكر الأيون لتتجد زوجها الذي أحسب بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم فنعها في غلظة من المصود إلى الطابق الثاني . فخرعت تطلب النجدة التي جاتها في صورة دورية من رجال الشرطة بقودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثر الزوج ، وإنما وجدوا متسولا أخرج هو الذي يسكن هذه الغرفة . وأتكر المتسول أنه رأى الزوج ، وأبده صاحب الوكر في إنكاره ، واتهم كلاهما الزوجة بأنها إما مجنونة وإما أنها كانت تخلم في أثناء سيرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد زوجها بأن يشتري لابنها الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ؛ إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد .

يطبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإقارة التي أشرنا إليها آنفا ؛ فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة المعجلة ، أو بطريقة ماؤوفة كما يقول هيشكوك : الزوج يذهب إلى لندن بكعادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن عربة تركها مثل أي سيدة في مكانها ، وضجأة تحتل عجلة السرعة المتنتظمة ، أو يلقى بالحجر في البحيرة المهاددة فيضطرب سطحها ، فتدافع الأحداث غير المتوقعة منذ سماع زوجها ينتب باسمها في فرح حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنها .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرد هذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المتيرة ؛ فأمانا جريمة تكل شهادتها الوحيدة هي الزوجة ، وهي لم تر الجريمة في أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رآته دليل لاراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، فصحة الزوج الزعرة ، وتلويعها بلراعيه مستنجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة عترة ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداه عنيفا قد وقع على الزوج . فإذا أضيف إليه أن كان بلا باقة ولا رباط



وجدت في حجرته فقد قال إن وجودها عنده يثير دهشته مثل رجال الشرطة تماماً . فهو لا يعرف سبب كلير . ولم يكن أحد في المسكن عيره بعد ظهر هذا اليوم . وكأنه لا يعرف كيف جاءت هذه الثياب أو صندوق الكميات لتوضع في مكانه . وطبعاً على الشرطة قبضت على المتسول وأودعته السجن ومنه التحقيق . ولكن التهمة لم توجه إليه . لأن الجثة - وهي جسم الجريمة - لم يعثر عليها بعد .

وهكذا وضع اللغز كاملاً أمام القارئ والمحقق معاً ، فإذا كان سانت كلير لم يقتل فأين هو ؟ وكيف خرج - أو أخرج - من البيت دون ثياب ودون أن تراه الزوجة الواقعة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من النافذة حياً وسبح في الماء فلماذا ؟ ولماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتمل بزوجته ليطمئنها ؟ وإن كان قد أخرج عذوة واثق به في الماء فلماذا ؟ وأين هو الآن إن كان لا يزال حياً ؟ أما إن كان قد قتل فمن قتله ؟ وأين جثته ؟

وكل من الاحتمالين كما ترى يتساوى مع الآخر في إمكانية وقوعه . وكل منهما أيضاً يحد في بعض الوقائع الصغيرة ما يستقصه . وعلى المحقق - والقارئ معاً - أن يعمل فكره ليرجع أحد الاحتمالين ويتابعه فحسباً ومتأنقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال في صيغة تردده إلى جذوره الأساسية فقال :

«ماذا كان يفعل سانت كلير يفعل في وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وأين هو الآن ؟ وما هي العلاقة بين المتسول وبين اختفائه ؟ »

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم اللون للقارئ على حل اللغز ، ولكنه عنون ذكي ، أو خبيث إن شئت ، فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق ، فيها سؤال واحد فقط هو الذي يحل اللغز . وهو ماذا كان يفعل يفعل في وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة ، إذا اكتفى بالمحقق التي قدمها حتى الآن ، فلا شيء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سانت كلير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق في هذا ، فمن المستحيل أيضاً على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من المحقق السابقة وحدها . وهذا يعني أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث ، وهذا سبب المحقق لا القارئ ، ولكنه يجعل القارئ مشدوداً إلى المحقق ، يتابع كل خطواته ، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من البناء جوهرى عند كثير من الكتاب ، وأدعائه تشغل غالباً أكثر صمغيات الرواية ، ولتحقق لها أكبر قدر من الإثارة العقلية التي يشارك فيها القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق . ولابد أن يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التي تقضي الطريق أمام المحقق والقارئ إلى حل اللغز ، وإلا فقد هذا الجزء من البناء مبرر وجوده . ولكن نقطة التحول هذه ينبغي أن تقدم بطريقة تلفت نظر المحقق لا القارئ ، وإن كانت تثير دهشته . وهذه قاعدة أخرى من قواعد البناء البوليسية في رواية اللغز أو رواية التحقيق ، وهي أن المحقق لابد أن يسبق القارئ في قوة للملاحظة وفي الربط بين الجزئيات متطورة ، ولكن لابد أن تكون خطوة واحدة فقط حتى لا تتسع الفجوة بين القارئ والمحقق إلى الدرجة التي تهدد عملية الاندماج التي تمت بينها . ويحدد مستوى

الطبعي هو أنه خرج من المسكن . فمن أين خرج والزوجة كانت تلف على باب البيت ؟ لا مخرج له إلا النافذة العريضة التي تطل على مجرى الماء . وكيف خرج ؟ الدماء على الحجرة وعلى النافذة تقول إنه خرج مصاباً . وربما كان مجروحاً . وربما كان مغلولاً . كل الأحداث تؤكد - كما قال هولمز لصديقه - أن يفعل سانت كلير وراح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الجثة بعد أن ينحصر المد والاهتداء إلى القاتل والقبض عليه .

وإن هذا يكون تيار الأحداث الأساسية قد اكتمل . ويكون دور قارئ مقصوراً على المتعة إرضاء للفضول فقط ، أي أن القصة قد انتهت له الإجابة الكاملة عن السؤال (ماذا حدث ؟) . ويتبين كما رأينا أن تكون الإجابة عن هذا السؤال واضحة ووافية ، لأن هذا الجزء يمثل عاصر العمل الأساسية . التي تتضمن الحقائق اللازمة لحلّه . وإن كانت محتلفة بتفاصيل توضيحية وأخرى تفسيرية وثالثة ليست سوى وجهة نظر شهود الجريمة .

ويبدأ اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . والرواية أحيده لا تطرح هذا السؤال مباشرة ، بل تقدم مجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى أن يثير هذا السؤال بنفسه . وبذلك ينتهي شرط من شروط الرواية الجديدة . وهو اندماج القارئ مع أبطالها وأحداثها . وعندما يطرح القارئ سؤال (كيف ؟) فإن هذا يعني أنه قد حقق الاندماج الشعوري مع شخصية المحقق ، أي أنه قد تقمص شخصيته وحل محله في الرواية ، أو توحد فيه فشاركه التفكير والافعال . وقد توصل كونان دويل إلى هذا بأن قدم واقتنن جديدتين تتفصان النتيجة التي أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما انحسر المد لم تثر الشرطة على جثة نيفل سانت كلير ، بل عثرت على المظف المفقود ، ووجدت جيبه مقلعة بمئات البسات وأنصاف البسات المعدنية التي وضعت فيه ليضمن من ألقاه من النافذة أنه سيغوص في الماء ولن يطفو على السطح فتراه الشرطة . ومعنى هذا أن جثة سانت كلير لم تكن تلبس المظف عندما ألقيت من النافذة ، وهذا يؤدي إلى حد فرضين : فلما ألقاها ألقاها دون المظف وجرحها عند انحساره . فلماذا ألقى المظف وحده ؟ ولماذا ألقى دون بقية الثياب ؟

أما الحقيقة الثانية التي قلبت الموازين فهي أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين : صاحب الزور ، أو المتسول . وقد ثبت أن صاحب الزور كان في أسفل السلم بين الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حياً بثوان قليلة . فهو ليس القاتل إند ، وإن كان من الممكن أن يكون شريكاً أو مُميئاً للقاتل . أما المتسول فكان جالساً ، عندما اقتحم رجال الشرطة المسكن . في هدوء لا يتوافر لرجل ارتكب جريمة قتل منذ ثوان . ثم إن التحريات أثبتت أنه رجل مسلم ودعي لم يسبق أن أقيم على عمل من أعمال العنف أو عمل يثير القاتلون ، باستثناء احترامه المتسول . كذلك أثبت التحريات أنه لم تكن هناك على الإطلاق علاقة بينه وبين سانت كلير . وقد قدم تفسيراً مقنعاً للدماء على النافذة وعلى الأرض . فقال إن إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع النافذة فسلطت منه هذه الدماء ، وكان إصبعه مجروحاً حقاً . أما ثياب سانت كلير التي

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السابقة في مجموعة من القواعد تصلح أن تتخذ أساساً لبناء رواية التحقيق ورواية اللغز. وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل الرواية سابق على مرحلة الكتابة. مما يحقق لبناء قدرًا من التماسك والصلابة، ويوفر الرواية قدرًا من الإثارة والتشويق. وتتلخص هذه القواعد فيما يلي:

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفي لأن تنتقل إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة.

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تغير من السرعة المنتظمة في المرحلة السابقة، وتدخل الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة.

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلفة بوجهة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما بينه القارئ أو المحقق إلى التفريق بين ما هو حقيق وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للخطأ.

(د) بعد أن يسير المحقق والقارئ معه، في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز، يقع حادث جديد، أو يكشف حادث قديم، يقلب الموازين، فيضج للمحقق، والقارئ معه، أن الطريق الذي يتبعانه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحري والمتابعة.

(هـ) لابد من وجود نقطة تحول تسمى الطريق إلى الحل الصحيح. وينبغي أن توضع هذه النقطة في موضع مناسب لتحقيق أكبر قدر من التشويق والإثارة. وينبغي أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغي أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلفت نظر القارئ، بحيث لا يفتأ في النهاية بأن الحل كان متضمنًا في حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو في حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود.

(ز) ينبغي أيضًا أن يسبق المحقق القارئ بخطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكنًا لم يحل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط في ذكائه وقوة ملاحظته.

(ح) ينبغي أن يكون الحل - عندما يحل - مبنيًا على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل. كما ينبغي أن يكون هو تفسير الوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التي وقعت لجها، فلا يغفل تفسير حادثة جزئية، ولا يتحمل أن يشاركه حل آخر في هذا التفسير. وعناية هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف بولفها مستواها، نجد أنها معارف في أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دورًا أساسيًا في جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء الوبليسي والرواية الجيدة؛ فلذا تبعا هذا الروائي فيها وجدنا تطبيقًا متقنًا لهذه القواعد. ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي أشرع بأنه جاوز حيز القدر له.

الرواية من حيث الجودة أو الرقعة بقدره الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية. وقد بين هشكوكس سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد في حاسبته الزائدة نحو الشاذ، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثًا، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قلت في غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغي أن توجد، فظل هذه الملاحظة غزيرة في عقله، حتى تأتي اللحظة التي يعيدها فيها إلى مكانها الطبيعي. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شيء مثله، وأن توضع كل التفاصيل تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه، ولكن تنقصهم حاسبته الزائدة نحو ملاحظة الشاذ. وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ، إنه يعرف - مثل المحقق - كل شيء يمكن أن يرى أو يسمع، والتحدى لذلك أنه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشيء غير الطبيعي، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة الخفية للأمال.» (٣٦)

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشفة المتوترة) قصة قصيرة لا رواية فلن نجد فيها كثيرًا من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة. وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت نيفل سانت كلير؛ فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة:

«هل تعتقد يا مسر هولمز أن أعمالك أن نيل لا يزال حيا؟  
لا ياسيدتي. بصراحة لا أظن أنه حي.  
أظن إذن أنه ميت؟

«نعم»  
«مات مقتولا؟»  
«أنا لا أظن بهذا. فربما مات مقتولا»  
«ولى أى يوم لقي حظه»  
«لى يوم الاثنين الذي رأيته فيه بشارع سواندهم لين»

«إذن، هل أمل في أن تكون كريما مما توضيح لي كيف أتيت لتلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ولعلنا لاحظت كيف هيأ الكاتب عن طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماما للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا ليعرض ما أرغمه حجم القصة القصيرة وتكنيكها على حذفه من عوامل الإثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري. ولكنه التزم القاعدة التي أشرنا إليها التزاما تاما؛ فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار مناقشة اللغز وقبل مرحلة الحل، وبذلك كانت ضوءا يبرر الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد، فلا يفاجأ القارئ في النهاية بأن الحل كان كامنا في حقائق لا يعرفها.

ولست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز، فهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء.

- (١٢) هذه التفرقة بين الحادثة وسلسلة التيسير الدرامية فقط ولا وجود لخذين المصطلحين خارج هذا النطاق.
- (١٣) action ويقصد بها هنا سلسلة الأحداث التي تؤدي إلى التعبير بطريقة درامية عن عقدة القصة . وتكشف عن شخصيات ، وتخلق الضوء على موضوعها . ويقصد بالتعبير بطريقة درامية Dramatization أن نجربا القصة بشيء ما لا أن نجربا حده ، فتتكبير في « حطيل » لا نجربا عن تجربة بل نجربا بالغيرة نفسها جسمة في أعمال وأنوار .
- Introduction to the Short Story, p. 5. (١٤)
- Alfred Hitchcock Presents, p. 9. (١٥)
- Introduction to the Short Story p. 5. (١٦)
- «عاملت» - ترجمة الدكتور عبد القادر القط (المقدمة) (١٧)
- Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library), p. 7 (١٨)
- Introduction, p. 5 (١٩)
- The Pocket Book of Great Detectives, P. 5 (٢٠)
- John Morray, The Adventures of Sherlock Holmes, 1924, p. 119. (٢١)
- The Pocket Book of Great Detectives, p. 5. (٢٢)
- (١) Pulp Story, Slick Story وتعني الأول القصص المنشورة في مجلات تلعب على ورق صقيل . وتعني الثانية القصص التي تلعب طاعة خيطة ، وكلاهما تدل على الاستدال والسوقية .
- (٢) روايات وقصص مصرية من العصر القروى ، ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوجير ، وترجمها إلى العربية الدكتور على حافظ . صفحة ٢٥١ (العدد ٦٦ من مجموعة الألف كتاب) .
- (٣) عصر الأساطير ، تأليف توماس بافنيش . ترجمة رشدي السيسى صفحة ٣١٤ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من الألف كتاب) .
- The Brothers Karamazov, The Introduction by David Magarshack, p. 12. (٤)
- «ذكريات في منزل المرئي» لدمتريفسكى ، ترجمة الدكتور سامى الدروى ، صفحة ٤١ ، ٤٢ (الحية العامة للتأليف والنشر)
- The Brothers Karama zov., p. 13. (٦)
- «عاملت» - ترجمة الدكتور عبد القادر القط - سلسلة المسرح العالمى . المقدمة صفحة ٧ .
- (٨) المرجع السابق صفحة ٨
- (٩) المرجع السابق صفحة ٢٠٠
- R. Fiameto, Introduction to the short Story, p. 5. (١٠)
- (١١) أوضح مثال على هذا اللون من الروايات رواية فورتارا لسيالون



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

بمجيء حشرات من الكتب الجديدة

تقدم

أحمد الهمداني  
دراسة فنية  
بدرى المصطفى  
١٩٥٠

س. ب. سنو  
والثورة العلمية  
د. ربيع عوصه  
١٩٥٠

ابن رشد  
تأليف كتاب العبادة  
تحقيقه  
د. محمد دقايسم  
١٩٥٠

روائع  
جبران خليل جبران  
النبي  
رملت وزيد

عيسى بن الإنسان  
حديث النبي  
أرباب الأرض  
د. ثروت عكاشة  
١٩٥٠

الماضي الحي  
تأليف د. إيمان  
ترجمة  
د. إبراهيم سعيد  
١٩٥٠

مأساة الوجه الثالث  
شعر  
أحمد مظهر  
١٩٥٠

سارتر بين الفلسفة والأدب  
تأليف د. مرسى كراستون  
ترجمة د. محمد عبد المنعم مجاهد  
١٩٥٠

الموسيقى في الحضارة الغربية  
تأليف د. بول هنري لافغ  
ترجمة  
د. أحمد محمد محمود  
١٩٥٠

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٥٠

# تَرْطَايَة

## الخيال العلمي وإرثه المستقبلي

«كل حلم يمكن أن يحوله أولئك الأقوياء قوة كالمادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون به» .

برنارد شو

«إن علينا ألا نتظاهر بالدهشة مما يجعله لنا المستقبل ... فسكون فقط بعضنا من الأشياء التي حلم بها الكثيرون - وكتب عنها البعض أليسا ..»

ي . هينجر

عصام بهي

عصرنا هو عصر العلم الذي غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يعلم أكثر العلماء تفاؤلاً وبخيالاً بارتدادها ، كما حقق - في زمن قصير من التاريخ - ما لم تحققه البشرية كلها في تاريخها كله قبل عصر العلم . والمصر يبدأ عملياً بتلك الثورة التي قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو ونيوتن وغيرهما ، فقد قلب جاليليو من حلال منظاره المظور الصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون ؛ وكشف نيوتن عن قوانين الحركة والحاذبية .. وهكذا توالت الكشوف العلمية ، وتطبيقاتها العملية ، التي توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المتجهة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة الرائعة في مجال المواصلات والاتصالات بين البشر في كل بقعة من المعمورة . وكان طبيعياً أن ينجم «أدب الخيال العلمي» - في الحقبة نفسها تقريباً - عن هذه الثورة العلمية . وكان الطريف أن عالماً ألمانيا هو الذي بدأ بالكتابة في هذا اللون من النتاج الأدبي ؛ فقد كتب <sup>(١)</sup> عالم الرياضيات الألماني المعروف «كيلر» قصة باللاتينية اسمها «الحلم» ، نشرت بعد وفاته في سنة ١٦٣٤ ، أورد من خلالها أن يبسط كشوفه الخاصة في علم الفلك ؛ فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح لمدار الكواكب . وكان كتاب كيلر مزيجاً من الخيال الأدبي والمعرفة العلمية عن الفضاء ؛ «ولهذا فقد بقي مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء» <sup>(٢)</sup> .

القرن ، وما تزال ، واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية ، لا يتنافسها في مكانتها إلا الرواية البوليسية .

ورواية الخيال العلمي تتلقت من حقيقة علمية ثابتة أو متخيلة لتكشف عن جانب مجهول من الكون ، أو لتصف حياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد . فقد تكون الرواية هنا رداء محبب ترتديه

وبعد الكاتب الفرنسي جول فيرن Jules Verne والكاتب الإنجليزي ويلز H. G. Wells الرائدتين الحقيقيتين لرواية الخيال العلمي Science Fiction ؛ فقد كان لغزارة إنتاجهما وحسبونه ، واحتفاظهما بمصدر السخرية ، فضلاً عن خيالهما المبدعين ، دخل كبير في تلك الشعبية التي مازال كتاباتها تحفظ بها إلى اليوم . وعلى أية حال فقد أصبحت رواية الخيال العلمي في العشرينيات والثلاثينيات من هذا

الجديدة» - صورة لأحلام البشر في دولة ناجحة ، وبشر سعداء ، يتمتعون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شيء ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من الثقافة .. وهكذا<sup>(١٧)</sup> .

هذا الحلم تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمي ، فقد جعلتهم متابعيهم لتطورات العلم ، وإدماهم التفكير في آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية ، وملاحظتهم أن التقدم المادي يفوق نموه وتطوره بمراحل نحو الوعى بالقيم الدينية والروحية والإنسانية ، وأن العلم وتطبيقاته يتجهان إلى خدمة أهداف التفوق الجنسي أو السياسي بتسخير كل الإمكانيات العلمية لتطوير وسائل الفتك بالبشر ، أو إحاطتهم بالرعب القاتل - جعلهم هذا كله يرسون صورة مخيفة لحياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد .

**فصويل بلتر Samuel Butler** يهاجم في « **إيرهنو Erehwon** » ( ١٨٧٧ ) القيم المعاصرة له ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها ، وأنه إذا تسنى للآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستحدى وتهدم الحضارة الإنسانية<sup>(١٨)</sup> . ولقد كان بلتر يكتب - فيما يبدو - وفي ذهنه مجتمعه المعاصر أكثر من عالم المستقبل . ولقد رأينا كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن مسيله السوي في خدمة البشر ، وهى الفكرة التى سبق أن طرحها في «آلة الزمن» **Time Machine** ( ١٨٩٥ ) ، حيث ينتقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد<sup>(١٩)</sup> . وفي رواية : ( ١٩٨٤ ) **خروج أورويل George Orwell** يمدد الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التى لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد على كل أمورهم العاطفية ، ويجعل النظام ويستوطن سميت في النهاية من حالة الفرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرضا التام عن النظام<sup>(٢٠)</sup> .

وهذه الشمولية الآلية هى نفسها موضوع «عالم جديد شجاع» **Brave New World** ( ١٩٣٢ ) **لألوس هكسل A. Huxley** ، فالآلات الرهيبة تتحكم في كل شيء في الحياة من تخليق الأطفال وتشكيلهم في الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تجهيزه) إلى وظيفته (التى سبق تحديدها كذلك) في المجتمع .

ولا حاجة بنا إلى الاستطراء أكثر من هذا ، فن الواضح أن الأمثلة السابقة تجسد - مرة أخرى - ذلك المأزق الحرج الذى وقع فيه الإنسان . فالنقد العلمى المطرد في سرعة مذهلة بعد الإنسان بعالم من السعادة (المادية) المذهلة ، ولكنها سعادة كسعادة الحنازير التى يتم إطفامها إطفاماً جيداً ، على حد تعبير **كولن ولسون**<sup>(٢١)</sup> ، في حين أن الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالذات والقيم .

الإنسانية ، لاختار الأميرة ، «فالحاجة الكامنة في اللاشعور الإنسانى إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة»<sup>(٢٢)</sup> . ولهذا فليس غريباً أن يهرب الإنسان أو يحاول الهرب أو الفرار على هذه المدن (المضادة للعقلية) والحياة فيها مثل أبطال **هكسل وأورويل وزامياتين**<sup>(٢٣)</sup> و **كلارك**<sup>(٢٤)</sup> ، لأن الإنسان لم يتع في يوم من الأيام «بسعادة الحنازير» !

الحقيقة العلمية ، ويكون الكثف عن هذه الحقيقة هو المذهب ، وهذا جانب ضئيل من إنتاج الرواية العلمية .

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج ، الذى يشغله الناس ، فينقسم إلى قسمين : الأول منها يدور حول مغامرات الإنسان في العوالم المجهولة ، وبخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السياحة بين الكواكب . والقسم الثانى يدور حول بناء عالم مثالى **Utopia** ، أو عوالم مضادة للمثالية (أو مرفوضة) **Anti Utopia** .

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء - كما أثرت - في القرن السابع عشر ، وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب<sup>(٢٥)</sup> بعد كبلر الكاتب الإنجليزى **ولم جودوين** و **جون ويلكتر** و **سيراتو** و **دري برك** و **جول فيرن** و **وايز** وغيرهم كثيرون .

ولقد كان المذهب ، في البداية ، هو محاولة استكشاف العالم الغريب المصيب ، على أساس من مكتشفات العلم في عصرهم . وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يحزم - في ذلك العصر - بأن على القيم حياة ، فإن هؤلاء الكتاب واحوا يتخيلون شكل سكان القمر والحضارة التى بنوها ، ويصورون رد فعل الإنسان الأرضى إزاء هذه الحضارة القمرية . وهى صرد تمكس ، وبخاصة عند **وايز** ، مثلاً - مخاوفهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم . **فوايز** يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه **هكسل** فيما بعد في عمله من عمليات الخلق والتشكيل في الزجاجات ، وما تبعها من غلو الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يبلغ بين البشر إلى إدمان المخدرات أو الانتحار . فهذه إذن صورة ساهرة للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدي إليه العلم إن غلب الطريق من ناحية أخرى<sup>(٢٦)</sup> .

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يتفصلون - في خيالهم أو أهدافهم - عن الكوكب الذى يعيشون عليه - الأرض . فجاءة فيرن ، التى يجلبها نجم مذنب لتدور في فلكه مدة ثم يتركها تعود - تعترف بقيمة اعتياد الإنسان على صلاحية عائله له ، في حين يقول **كافور Cavor** بطل **وايز** إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان<sup>(٢٧)</sup> (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن ! ) . هذا في حين تحول السفر في الفضاء في مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، يتصور أبطال القصص العلمى أن في تقديمهم يكوبك واحد نوعاً من السجن والثقل ، وأن المجاذبة الأرضية صارت عبثاً بمحاول الإنسان التخلص منه . ولكن الخطر الأكبر على الإنسان الذى يريد الانطلاق إنما يأتي من هذه القوة المضادة التى تتصل في داخله وتعمقه عن اتخاذ الخطوة الحاسمة ، إنها قوة الحوف من النهاية التى لا تقل عن الرغبة في الحرية والتخلص من القيود<sup>(٢٨)</sup> .

ويدو أن المأزق نفسه ، الذى يصوره أدب الفضاء - إذا صحت التسمية - كان قائماً على نحو آخر في أدب «المدن المضادة» . فقد كانت المدن المضادة - منذ **ك توماس مور «يونوتيا»** ، و **توماس كامبا ييلا «مدينة الشمس»** ، و **فرانيس بيكون «أطلانتس**

ربما تخطيطياً sketchy<sup>(١٩)</sup> ، لأنها لا تصدق لما فيها من طاقة على الصراخ ، لكن مجرد قدرتها على حمل رسالة يرغب الكاتب في بثها للقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث ؛ ففيها الكثير من التفكك ، والاختراع ، والانفلات من أسر المؤلف والمقول . ويلاحظ أن إحدى عثرات مؤلفي القصص العلمي هي أنهم يميلون إلى إنهاء القصص بأمر مثير لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو ميلهم إلى بث الرعب في قلوب القراء .<sup>(٢٠)</sup> وأسوأ وأفزع ميول القصص العلمية ميلها إلى اللغة العلمية والفراية من أجل الفراية وسجدها ، حيث يحسن الكتاب قصصهم بدرع من المصطلحات العلمية والفنية التي تعصبا بالصعوبة فضلا عن التشابه والتكرار .<sup>(٢١)</sup>

لكل هذا فليس غريبا ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الذوق الخلف ، وأن يبدو تافها في نظر من يتذوقون الأدب الرفيع ، بل إن النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى طبقات الخيال ، أو هو المراء الذي لا طائل وراءه .<sup>(٢٢)</sup> وهذا موقف ظالم ولاشك ، لا لأن هذه الكتابة ترضى جانبها كبيرا من القراء في الدول المتقدمة ، التي أصبح العلم يشكل جانباً كبيراً من حياة الأفراد العاديين اليومية فيها ، وأصبحت المخاوف التي يعبر عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأنها ينبغي أن تعاملها - بداية - بتعاطفها الخاص ، وتقبل منها بناءً فنياً معقولاً تبلغ من خلاله رسائلها على نحو بالغ الخطورة والعسق ، سواء أكانت هذه الرسالة تقف في جانب العلم ، أو في جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسلتين - في الواقع - لا تتناقض بينهما ، بل يبيتها - بالأحرى - تكامل وتساند لا يمكن إغفالها . ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما لقفزتها أيدياً أيضاً ؛ تعبيراً فيه الكثير من الصدق والعسق ، وأنها فتحت آفاقاً جديدة للخيال البشري ، يمدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قضية المصير البشري من وجهة جديدة .

• • •

وكاننا - حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي - لن نجدوا في الأدب العربي إلا هذه الميولات الأولية للخيال ( التي أشرت بالرغم من هذا في أوروبا وفي نتائجها الروائي تأثيراً واسعاً لا ينكر ) ، والتي نجد في عمل مثل «حي بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد ومؤلف ليلة .. . بعامه ، أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمي بمعناها المعاصر ، التي كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بينت - فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا نماذج محدودة جداً ، تكاد تعد على الأصابع<sup>(٢٣)</sup> . لهذا فإنه يتحج بالصعوبة إلى التراث الغربي في هذا اللون الفني ، محاولاً إرساء دعائم في أبنائها .<sup>(٢٤)</sup>

والكاتب العربي الذي يكرس قلمه لرواية الخيال العلمي ، إذا ما كان صادقاً مع نفسه ، ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه ، فإنه سيواجه قضية العلم من منظور يختلف على نحو ما عن منظور الكتابات الغربية . فالغربيون ، وقد حققوا في الواقع قدراً كبيراً من التقدم للذهل الذي كانوا يملكون به ، والذي ظهر آثاره في مجتمعاتهم حقاً ، قد يحزن لهم أن يبعروا عن وجهات نظر ارتدادية ويأسوا

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمي ، منذ البداية ، أن تكون تعبيراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المذهل في العصر الحديث ؛ صعبت أولاً عن روح المغامرة والمجربة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتادها انفسها الإنسان ، ثم توقفت عند تردده بين الرغبة المطلقة في التحرر والانطلاق وبين خوفه الغريزي من الضياع في اللاتائية ؛ ثم توقفت أيضاً توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة . عند المأزق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة ، وبين استلابه للحرية الفردية والذاتية الشخصية وخلخلته للقيم الإنسانية والروحية ؛ وبإله من مأرق !

• • •

ورواية الخيال العلمي تعتمد اعتياداً يكاد يكون كلياً على الخيال البشري على بعض الكشوف العلمية . وهي لا تعترف ، بالطبع ، بأن نتائجها خيالية ( وهي ليست كذلك حقاً ) لأن النبوة هدف محوري من أهدافها . ولا يمكن حصر النبوءات الصادرة التي أشار إليها كتاب الخيال العلمي - بدءاً من المهبوط على سطح القمر - وانتهاء - إن كانت لنبوءاتهم نهاية - بنياح القيم في المجتمعات الصناعية الكبرى والمتقدمة علمياً .

ورواية الخيال العلمي رواية أفكار أكثر منها رواية حكمة جيدة أو شخصيات مدروسة . فهي تهدف - بداية - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد ( وهي في هذا تنسب إلى التراث الشعبي والحرفاء أكثر من انتسابها إلى تراث الأدب الجاد ) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتنا عن العوالم الغريبة التي تدير أحداثها فيها ، أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ . فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «تطهير» الناس - كما يقول أرسطو - بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضاً ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب<sup>(٢٥)</sup> . وقد يكون هذا حكماً صائباً بطبيعة الحال ، شريطة أن نعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تقف في وجه المخاطر التي تنبئ إليها الكثرة من الأعمال الجادة والجيدة من روايات الخيال العلمي . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يتكبرون ليسلوا هم أنفسهم ، أو مجرد أن يسلفوا قراءهم ، وإلا لكانوا كالكالعين بالنار !

ولأنها رواية أفكار في المقام الأول ، فإن بنائها الفني يشوبه كثير من الضعف ؛ فصحت معظمها وذات طابع صيغالي صافج<sup>(٢٦)</sup> ، ومشكلة الانتقال - مثلاً - في الزمان أو المكان ، وهي المشكلة الأولى التي تواجه كل كتاب الخيال العلمي ، نجد فيها تصورات غاية في الغرابة ، والسذاجة في الوقت ذاته . فإذا كان كبلر يقتل على جناح الحلم ( وهو أكثر الحلول مقبولاً ) ، فيقول فيقول ينقل جماعته إلى القمر داخل قوقعة تنطلق من مدمع حائل ! ويولتر الذي يملك كل ما في وسعه من معرفة في سبيل تصميم مركبة تتخلص من الجاذبية الأرضية في «الرجال الأول على القمر» هو نفسه الذي ينقل بطله في الزمان «بآلة الزمان» .. وهكذا . فليس مهايكت ينتقل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتقالهم ، ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما يشاهدون ؟

والطبيعة البشرية في رواية الخيال العلمي مبسطة تبسيطاً شديداً<sup>(٢٧)</sup> . فالشخصيات غير مدروسة ولا ناجحة<sup>(٢٨)</sup> ، وهي ترسم

يجمع في استخدامه مع البشر - سيكون عاملاً إيجابياً في خدمة إنسان المستقبل. التبريد - في رأى الدكتور - سيكون الملمحاً الحقيقى للبشر من الحروب والمخاضات والأوبئة والأمراض المستعصية ومن عصر الجليد المتوقع حدوثه في المستقبل. والتبريد سيحدث ثورة في التعليم - وسائله ونتائج - وفي كتابة التاريخ ، وفي عمر الإنسان الفرد ، بل أيضاً في الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومسرته . وأيضاً فإن التبريد سوف يحدث ثورة في مجال تشكيل العلاقات بين البشر في أنصص خصوصياتنا ، كالعلاقة بين الأب والأم وأبنائهما ، وبين الأخوة ، وبين الزوج وزوجاته - اللاتي سيمتددن بالضرورة في انتقاله عبر الزمن على من التبريد : « الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب في أجهزة التبريد . ومن هنا ستعطي حرارة تعلق الأم بوليدها .. والرجل .. أى رجل سيمكنه السياحة عبر الكون وعبر الزمن فيترجم عشرات الزوجات ( ؟ ! ) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضاً ثانوياً .. والأخوة قد يفترقون كل في عصر مغاير لمصر أخيه فلا يعود حينئذ بكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستفكك وينتشر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة متزايدة .. ( ص ١٣٤ ) .

وهو عصر يرى الدكتور حلم أمه وقد تحروا نهائياً من سجن الأخطار والخوف والاستغلال .. ويراه كامل بنسى - الصحف - عصر الراحة والزفافية .. والمحة .. والأمان .. حيث لا ذل ولا حروب إلى الأبد ..

وتكتمل صورة العصر - المستقبل بالقاهرة المتسعة ومبانيها الزجاجية الشفافة المشاعقة تحت سحابة صناعية في لون البنفسج تقبها عواصف الجو وتقلباته ، وتحوها إلى عاصمة كونية ، وسيادة اللغة العربية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكواكب الأخرى ، والتغير الثوري في وسائل المواصلات داخل البلاد ، وفيها بيها ، ومع الكواكب الأخرى . وكل هذا ينمكس بدوره على بشر المستقبل ، طوال القامة ، والأكثر نحافة ورشاقة وشباباً وجهاً ومرونة عضلات وقذاء . لقد انتشرت أجهزة التبريد في كل مكان فحفظت الشباب وزادت الحيوية وأطالت الأعمار .

هذه هي الصورة التي يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حلم وكامل بنسى . وهي صورة المدينة - الحلم - والبشر - الحلم ، التي يتحسم لها كامل حاسة تنسيه عمله ومستقبله - بالمفهوم لصيق للبشر الذين لا يحملون بالمستقبل البعيد ! - وينسبه مصيره أيضاً . ولكن نقطة واحدة تزرق في هذا العالم - الحلم - هي هذه الصورة القاسية التي يتعرضها الدكتور حلم « للعاطلة المقدسة .. زهرة كل عصر .. وكل وجود .. » - للحب ، بمناه الواسع الشامل ، الذي يبدأ من الأسرة ويصل إلى البشر والكون جميعاً : « لقد كانت نقطة شاذة حقاً تلك التي اعترضني فقلبت موازين عقلى ، وأخلجت أرودى في أعراقى «لأى هدف نعيش كل هذه الأعمار الطوال المنخمة بالنعم .. لماذا نقطع كل ذلك الشرط من أعمارنا ، الذي لا تبدو له نهاية .. إذن .. إذا كان الواحد منا سيمضي في صحراء آتية وحده .. بمفرده .. دون رفيق سوى ظله .. هو ..

تجاه المتقدم العلمى . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأزق التاريخي الذي وقعنا فيه ، أو الذي وجدنا أنفسنا فيه ، ويدون الوجه إلى العلم في هذه الأزمنة ، فلا أمل لنا في أن نخل مكاننا ما في عالم اليوم المنطق في صف تتجاوز نفسه وإيجاباته . ولا ينبغي أن يكون لما حدث في الغرب من خلخلة في القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبى على انحيازنا التام إلى جانب العلم ، فجمعاتنا أكثر تماسكاً وروحياً وإنسانياً ، كما أن التخطيط الواسع (وهو منتج علمى خالص) للإفادة من منجزات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث في الغرب في الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن ننطلق نذر الخطر ونحن ساكنون في أماكننا ، بل الأوفق أن نتحاذى - بلا حدود - إلى الجانب الإيجابي في العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك إيجابياً صحيحة في صنع عالم المستقبل .

\*\*\*

**واقعية ، المستقبل ، هي القضية التي تسيطر على رواية نهاد شريف ، قاهر الزمن ، التي يجسد موقف كل شخصية فيها لا أزمنة هو الشخصية فحسب ، بل أيضاً أزمنة الروحية جميعاً بإزاء العلم ، الذي سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللاتناهية ، التي تقشر ألباننا فراقاً كلاً فكلنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرة .**

تدور الرواية حول عالم مصرى يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من مجال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحث يجربها هذا العالم ، حيث يجمع في تبريد الإنسان تبريداً كاملاً ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه ، ويصبح في حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإيقاف مؤثرات التبريد .

والدكتور حلم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصرى - يهدف من وراء هذا إلى إ انتظار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة في صنعه أيضاً . إنه يتوقع أن تندلع الحرب العالمية الثالثة في أى وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون القضية للقضية للجنس البشرى كله «التي ستمدر أكثر من ثلاثة أرباع ما يحتويه عالمنا السابح في مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيقة . من أنفس ومليئات ..» . ولابد من (حفظ) طبيعة من الجنس البشرى ، نجد حياة الجنس البشرى على الأرض ، وتبديد إلى الحياة وجهها الحقيقي عن طريق العلم . هذا ينتار الدكتور حلم مجموعة منتقاة من العلماء المخصصين في فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربييته ومساعديه وصحفى ، تروى الرواية من وجهة نظره ، ليكونوا هذه الطبيعة .

وأحلام الدكتور حلم صبرون لا تنف عند حد (الوصول) إلى المستقبل في سلام ، لكنها تسع لنصل إلى المستقبل وتشكيله إيجابياً . فالدكتور يطلق على المستقبل اسم (عصر حلم) ، لأن التبريد - الذي



يطرحه الموضوع كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان المجدد - إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل - على استيعاب عصر آخر والتعامل معه - وأيضاً يقول المجتمع له ورضاء عنه - والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائلة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأوبئة والأمراض للمستعصية والحروب وغدر العصر الجليدي القادم (الذى يبدو كأن بشأته قد لاحت في أنشال ! ) ، كما أنه سيؤثر على العملية التيسية الى يمكن أن تتم للتلايد وهم في حالة تبريد لا تصل إلى درجة الصفر المطلق بمخاطبة العقل الباطن بوساطة ذهنيات أو موجات لاسلكية معقدة ... وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة للمفائلة بدءاً ، فهادام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة - فإن كل ما يقرب عليها يحتمل أيضاً أن تصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره لأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التي تنشأ عن مثل هذا الوضع الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلاً ، وما يزال !

و « الزمن » الذى يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك في بناء الرواية ، وفي التكوين النفسى لشخصياتها ، كما يدفع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضى - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقم به باحث تاريخى سنة ٢٣٠١ الرواية - أو للذكريات والأوراق التى عثر عليها : « مجموعة من الأوراق القديمة البالية » وكان بعضها على هيئة مذكريات أو يوميات شخصية - والباقى عبارة عن قصاصات متناثرة - وقد وجدت اضمحومة كلها في حالة يرثى لها وقد التهمت التيران أجزاء كبيرة من اونها ومن آخرها .. « (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في منطقة (حفائر) الرصد المصرى (القديم) في حلوان . ومن سياق الرواية - بما بعد - تعرف أن هذه الأوراق هي للذكريات الشخصية للصحن كامل بهنسى ، وللذكريات التى كان يدونها - أو يلمها - الذكور حلم صرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخى أن يحقق ويحلف ويضيف حتى يبرمج لنا بهذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتقوده إلى العالم الذى سينهل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بالمستقبل والمثل - كما أنها تعطي لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والمجدبة ، فربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسساً راسخة للمستقبل المنشود .

والرواية تعود بمجوداتها - كما أشرت - إلى الماضى ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تتأى بالقارئ - فبا يلمو - عن الحدود الفيقية للزمان الحاضر . **رواية الخيال العلمى - كما هو معروف - رواية تخرج دائماً من حدود الزمان الحاضر ، وأيضاً من حدود المكان - هنا - غير أن**

ولقد هانى الخاطر القائم - وصدمنى ..

أى عالم يراق هذا الذى غنته - وكيف سيكون متقدماً وهو يواعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرق وأسرتها .. والصدقى وصديقه .. كل يذهب في زمن معابر عن زمن الآخرين ، كل يسمح في عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه ورفاقه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، ففلسه وحدها هي التى ستلازمه ... وحينئذ ، سوف يكون القانون المطلق الذى يسود هو الأناثية . فأى مجتمع هذا الذى يزدهر في ظل الأناثية وحسب اللات ؟ .. وأى رباط يبدل جميع أفرادها ؟ ..

(ص ١٣٨ - ١٣٩)

هذه الوقفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تنف حجر عثرة في سبيل الحماسة الشديدة التى يبدعها الدكتور حلم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساباته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل نابعة من أنه كان - في تلك المدة - مرتبطاً بعلاقة عاطفية مع « زين ربيبة الدكتور حلم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكورة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات .

فستطيع إذن أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول اليوتوبيا - إذا صح أن تسمى هذه الشذرات عن حياة المستقبل باليوتوبيا - إلى (يوتوبيا مضادة) في الرواية . لكن الذى يعوق استلامه للمستقبل استسلاماً كاملاً هو إطار العلاقات الحاضرة في (فيلا) الدكتور حلم ، كما سترى .

وبناء اليوتوبيا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - في هذه الرواية ينطلق من شحال علمى صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم علماً ، انطلق في البداية من ملاحظة فترات البياث الشتوى الذى تغارسه بعض أنواع الحيروان ، التى تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو الخف ، وتمت في درجات حرارة منخفضة Hypothermia<sup>(٢٤)</sup> . وهناك « علم يعرف باسم « علم التبريد الشديد Cryogenic » ، وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فنحن - مثلاً - نستطيع أن نحفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تتناول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تدمر جزيئاتها الأساسية لتدميرها ... »<sup>(٢٥)</sup>

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شاعرها «جميد المجدد وانتظر .. ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة» ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالى أربعة عشر جسداً أمريكياً محفوظاً في كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جداً .<sup>(٢٦)</sup> ولا أحد يدرى - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدرى أحد أيضاً ما يمكن أن يطرأ على هذا العلم من حركة وتطور وكشف . ولكن السؤال الذى

بحسن - أن يصل إليه . لكنهم - في النهاية - لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام تعرف - عن القراء - ملامح عالمهم المستقبل .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم ، فهذا واضح من الرواية وسابقتها . إذ لم يبق سهم في الهابة إلا قصة صراعهم الريح مع الزمن ، وعقلنا لهذا الصراع ، وليس مؤكداً أن بيننا دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحدنا من الشخصيات التي كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا رأينا - في الرواية - مصارعهم ، الواحد بعد الآخر . فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبيا) ، لأن أحدنا منهم - أيضاً - لم يمنع نفسه خاضعة للحلم . أو يزرع هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين ، فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن العظائم الثلاث للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - تعيش متجاورة متفاعلة في نفس الإنسان ، وتؤثر في تكوينه وسلوكه مما ، والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون نصيحة بالماضي والحاضر ، أو - بالأحرى - تحريلاً لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهرًا خارجيًا بقدر ما هو كيان نفسي ، والذي يصارع الزمن ومحاوله فوزه ، عليه أن يقهر آثاره أولاً داخل نفسه ودخل نفوس الآخرين ، وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن ، فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ ١

إن الدكتور حلم صبرون غامض الماضي ، فكاميل يهنس ، الصحفي ، لم يعرف عنه إلا « أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الفقيرة ، وقد هاجر والده منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر .. ويؤمنوا ترى الصغير حلم في كتف أحد الباشوات من الرأى الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوروبا لاستكمال دراسة الطب التي تعلق بها .. ولكن الزوجة ماتت بالخارج في ظروف مريبة . وحين عاد حلم إلى مصر ليزاول مهنته في الإسكندرية فوجئ الناس بالباشا يلحق بالإنسة في ظروف أكثر غموضاً بعد أن ترك وريثاً وحيداً لكل أملاكه في الثغر ، هو حلم صبرون . » (٥٧ - ٥٨) ويأخ حلم كل هذه الأملاك ليتزوى في (فيلا) الجبل بجوان ، مع استغلال مستشفاه . كما نعرف بعد ذلك - في جلب المرضى من القراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في الفيلا فتاة ، تعرف في النهاية أنها أنعت زوجته التي ماتت ، وأنه يجيها حياً شديداً ، صامتا . ثم نعرف أيضاً أن أمها له ماتت غريقاً في الإسكندرية ، وأن قرب الباشا بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حلم يأتي بكامل إلى الفيلا لمساعدته في تسجيل أبحاثه ، كما جعله أيضاً يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين .

هذا الماضي الغامض للدكتور حلم لا ندرى أكان سبباً في اهتمامه بمشكلة التبريد ، أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يضر به الدكتور فيكشفه للناس ، وإن كان يعيش قريبا داخل نفسه ويؤثر فيها ، على ما نرى في معاملته لزين - أنعت زوجته ، ولكامل - شبيه أخيه الأصغر الفریق .

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد ، ولرعاية

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتي تنص على الرواية كلها مسحة من الواقعية - بمعنى من معانيها - بحيث لا نشعر في الرواية بذلك الجو الغريب الغريب في روايات الخيال العلمي التي تقسم في أحداثها - كما ذكرت - على المرحوب من الزمان والمكان .

هذا أيضاً لم يهرب الكاتب من المكان ، لكن هرب فقط من المجتمع إلى حد كبير . إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة حلوان وفي أحد يوتوبا ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (فيلا) نائمة في حضن الجبل خلف المرصد بعيداً عن الميون ، تتحول - بالنسبة إلى الصحفي الذي يروي الأحداث - إلى سجن لا يستطيع منه فككا ، مادبا أو معنوا . إلى النهاية .

ومما يزيد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أي شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ ، أو تبلغ حد أن تكون تكريماً خالياً . بمعتقد الخيال العلمي الذي يبلغ حد رسم ملامح جسدية ونفسية جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم . إن التكوين الجسدي والنفسى مألوف ومسرّع لكل شخصية من شخصيات الرواية . فالوصف الجسدي للدكتور حلم - مثلاً - قد يبدو غير مألوف ، وبخاصة ملامح وجهه ورأسه : « والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شفرة واحدة ناعمة ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب ، اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأبيض امتد خطاً لها بين أذنيه .. » . وقد يبدو هذا الوصف غير مألوف (لكنه ليس مستحيل على أية حال) ، لهذا يتهمه الكاتب مباشرة بقوله : « كما بدت هناك آثار حروق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبينه وأذنه بامتدادها . على أن الصلعة .. وآثار الحروق .. لم تكن لتخفي وسامة الرجل وتتناسق قاتمته ... » وأيضاً ليقول الدكتور حلم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانفجار كمية من الغازات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاماً ، وأن تأثير الانفجار كان قويا على بصيلة الشعر ، فلم ينبت الشعر في رأسه ووجهه أبداً .

وهكذا نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا النمط في الرواية . كل تصرف محسوب ، وكل ملمح لشخصية خلفه ماضٍ يفسره أو أمل في المستقبل يجذبه إليه ، كما سئى وشيكا .

وعلى السوى نفسه ، لا نجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانطلاق إليه ، عبر زوايا . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن تصحبه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم المعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يعملون بالمستقبل ثم يحاولون - عملياً - أن يقدروا البشرية إليه : إلى العقبات التي تقف في سبيلهم ، والقيم التي تحكمهم ، والقضايا التي يطرحونها . مباشرة أو إلى تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بأهداف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المثيرة عليه ، والتضحيات التي تبذل في سبيل اجتيازها . فالمستقبل يعتمد بمساحة هذه الرواية ، ويضع كل شخصياتنا إلى الحركة ، لأسباب متباينة ، وكل منهم يحاول - بما

وهو يصارحه بخلافه معه في إجراء تجاربه على البشر ، ويدنيه بقتل أستاذ الفلك ، وينظر إليه - يرغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمي - على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن في النهاية يحاول الإنقاذ لنا بالتعاطف معه ، بل يدفع عنه في مواجهة حسين (الذي يتخو باسم مروزق) الجرم الحارِب من المدللة .

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حلم وليد التناقض والتزداد في موقفنا إزاء العلم وإنجازاته الهائلة . ففي موقف الراوي نفسه - كامل - من الشخصية ؛ وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته في شخصية كامل - التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكمال صحفي ، يحب للعلم وعجب للمغامرة - وماضي وحاضره لا يفتان في سبيل حركة المستمرة في الطريق الذي يجب . لقد قارقه أهله ، ورباه أحد أقاربه ، فانطلق في الحياة وراء مقاديراته وبموته العلمية . فهو في أول الرواية ينتقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين - ربيبة الدكتور - ويحدث له حادث العربة التي كادت تدفعه في طريق المرصد لئلا ، يتدفع في البحث ليفتح له عالم الدكتور حلم الغامض ، مستبينا في سبيل الوصول إليه بعمله وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حلم بشموهه وتجاربه وأفكاره تستول عليه الدهشة وسحب الاستطلاع ، والإعجاب أيضا ، فيستسلم له . غير أن العلاقة التي تربطه بزين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقته على ما يقوم به الدكتور من اتخاذ البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حلم وبفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحُب وبالحرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور . وعصره المستقبل . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتحدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حاشية شديدة ، فإن وقته عند مسألة العلاقات الإنسانية والمذهب من الحياة في المستقبل بدونها ، يجمل جدوة حاشته تكاد تنطفئ . لهذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الحرب تفشل . وهي تفشل لأنها أصبحت محكومة عليها بالسجن في (فيلا) الدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشف أسرارها وأسرار أهلها ، لكن - وهذا هو الأهم - لأنها أصبحت مغلقة في الزمن ، فلا هما يعيشان الحاضر في حرية العلاقات البشرية السوية ، ولا هما يستسلمان لعالم المستقبل استسلاما كاملا ؛ لأن الحاضر يقف دونها وهذا . فالحلم الوحيد الذي يعلم به كامل في سجنه ، بعد محاولة الحرب ، وفي أثناء لحظات حاضرة تامة ، يدور في عالم قاهرة المستقبل ، التي ينتقل إليها بعد استسلامه - في الحلم - للتريد . وهو حين يخرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومروزق وأبيار (الفيلا) والمعلم ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعلمه عن عالم المستقبل (الذي يتصور (خروج) من خلفه الأفق ، من «قاعة التأمين» ، يجعله يرتبط به ولا يارح . كما إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو بانتظاره ليفتح له . كما أن الحاضر إن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقونه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدق روايته عن التريد والتأمين

زين التي يجنح حبا شديدا صامتا بائسا . لأنه متأكد أن حياته لا تروقه ، بل تخفق . وأنه هو نفسه لا يكتافيا بالفكر الكبير في السن والشباب لنول ، وحس السيطرة القاتل في شخصيته . هذا فضلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويقها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب الفاشلة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته - فيها يبدو - لا تقنع أحدا ، بل لا تقنعه هو نفسه ؛ فهي تعيش صارخة بداخله . يتخو لو يتخلص منها . لكنه لا يملك التوقف . . . ولكن .. الفهمي .. إقاني لست على كل السوء الذي تتمثله .. فلي كذلك الحانِب الخير في شخصي والذي يناقش أهالي ويطالبني عنها الحساب .. غير أنه للأسف الجانب الأضعف .. وفي الحقيقة فإنك حين تبدى اعتراضا على عمل من أهالي فإنما أنت دون أن تدري تنصر جانبي الضعيف هذا .. (١١٢)

هل شخصية الدكتور هي تلك الشخصية البطيئة التي نعرفها في أدب الخيال العلمي ، العالم الذي يتدفع بكل قوته في علمه وتجاربه ، مسخرا في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيأتي في النهاية مصبرا مظلما ينبع من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يقبله ماضيه وحاضره فيحب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره فيه فيطأ في طريقه كل شيء . ويؤجل حياته كلها - حتى علاقة حبه - إلى المستقبل . لأنه سيجد نفسه فيه ؟ إن في الشخصية فجوة لم تخلق لتصل بمحاولة انتشال الشخصية من «الخطية» إلى الاكتمال . لقد حاول الكاتب إضفاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حلم ، فيوسي للقارئ بالثقل - على لسان كامل - في المعلومات القليلة التي نعرفها عن ماضيه . ثم لا يعرف القارئ شيئا من حياته خارج (فيلته) إلا أنه يعالج المرضى من الفقراء مجاناً في مستشفاه . وفي الفيلا نجد غياب الطويل وتجاربه الغامضة ، وسويوانته المتوحشة ، والقتل ، والصرخات الحادة . و (عبد) الصامت لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض في الرواية ، الذي ينال الدكتور حلم الجانب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون في صالح حبكة الرواية ، لكن ليس - بالتأكيد - في صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية - أو قل موقف الراوي ، كامل - متناقض . فهو يرى لنا - قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور - كيف قُتل أستاذ الفلك بمرصد حلوان عندمحاولة معرفة ما يجري بالفيلا ، وكيف حاولوا قتله هو نفسه للسب ذاته ؛ ثم نرى معه كيف كُتِل المرضى يقتلون في تجارب الدكتور ، ولا يشفع له - حتى عند كامل نفسه - أنه مختار من يجري عليهم التجارب من المرضى الذين لا أمل في شفائهم ؛ وجسمه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عالمه . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التي يفاجئ كامل بأنها لعلماء عطفوا في ظروف غامضة ووددت أجسادهم ، وهو يرى أن يفعل الشيء نفسه مع كامل وزين دون أخذ رأيها ؛ وهذا إضافة إلى ماضيه الذي - إذا صح ما يروي - يلقى الكثير من الشك على نفاذته . كامل - إذن - ومن خلال كل هذا - يؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حلم ،

في أحضانها . فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما زين فقد أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، فحريتها محدودة بحدود رسمها لها لا تلك الخروج عنها . وحين نجد في حب كامل بصيصاً من الأمل في الحرية ، تسجيها القسوة والأتان في «صندوق التبريد» أو «تاويته» ، دون أن ندري هل تستصل إلى المستقبل ، أم أضاع الماضي والحاضر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسنين ، كما تعرف في النهاية) إنسان يطارده ماضيه الإجرامى ، فيستسلم للدكتور ، ليتولى جلب المرضى من المستشفى ، ويتخلص من الجثث ، ويؤذن عن (الفيللا) بما بالإجرام نفسه ، ويساعد الدكتور في عمله ، ويقول أن تجرى عليه إحدى التجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملاذاً من الماضي والحاضر ، ثم غلبته طبيعته فحاول الاستيلاء على العمل والاستحواد على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة ، لكنه قضى على نفسه معه .

إن «الزمن» في هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر ، الذى انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأزل – الأبدى . فبر أن أحداً لا يستطيع أن يحزم بأن الدكتور حلم لم يتجح في قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأويل زوايا الزمن عليهم . فأعزق في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير الباحث التاريخي «المستقبل» إلى علامات عز عليها قد تكون هي الطريق «لقلمة التأجيل» . غير أن هذا أيضاً غير مؤكد .

وهذه الرواية – كفترها من روايات الخيال العلمى – تثير الدكتور من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، بما تثيره هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدة ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية . وهى قضية لم تحسم (و ربما لن تحسم أبداً ، بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حلم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا . والدكتور حلم نفسه يحاول التخفيف (على نفسه أولاً) بانتخاب «بشر تجاربه» من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ، لكن هل نحل المشكلة بهذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هى آلامه التى ينبى احترامها وتحفيظها ، لا المكس ؛ كما أن أحداً لا يستطيع – مما بلغ علمه – أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينة – كما يقول كامل .

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوقفه كامل : – ولكن .. ألا يعتبر التبريد لتدخل سافراً في مشية الله ؟

ويجيبه الدكتور بأن الله الذى خلقنا في مقدوره أن يمنحنا أولاً

يمنحنا البصيرة لتكشف ما نكتشفه يوماً بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفان عن معاناة حقيقية للمشكلة التى طرحت – على المستوى الواقعى بشكل أكثر حدة ، وفي فترات مختلفة من التاريخ – كثيراً وما تزال ، وخاصة في مجتمعات حسمها الدين قوى كالجمهورية المصرى . هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابي كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور نفسه لا يترأخى لما يقوم به ، لكنه لا يملك لنفسه توقفاً ، وكامل يصبر على أن يترك الفيللا وهو يجد الدكتور مستمرا في أعماله ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطقى في الرواية .

والغريب هو أن أعطر مشاكل الرواية ، وهى المشكلة التى تطرحها الرواية يومئذ ، لم تفس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيرونها ليحشوا في أزمنة مختلفة مع زمانهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب نادمين على ما فرطوا من أعزهم ؟ ألا يكسب الدكتور حلم وأمثاله قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدري كيف تنتهى ؟ إن الرواية – كما ذكرت – لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالمعنى الحرفى للكلمة) ، ولهذا لا تطرح المشكلة بإلحاح ، بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحاً في مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكونى العام ، قد لا تتبع الخوض في الحديث عن صلة العلم بالجمع : مجتمع معين في زمان ومكان معينين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل مفروض على السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة – ولا شك – بالخوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما ينجم عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة تغلب كل المقاييس ، أو – وهذا هو الأهم – ما ينجم عن تضارب هذه القيم وتعاديلها في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهني والعمل للإنسان . كما أنها مطالبة – بالقدر نفسه – بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكرى الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء اللغوى للأدب ، وهو البناء الذى يجاى الخطائية والمباشرة .

ولقد نجح نهاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياها الخاصة ، كما ولقى أيضا الضرورات الفنية لبناء الرواى في مستواه التقنيدي (وليس في هذا قدح ، لأن الرواية التقليدية وقت بجانب كبير من رسائلها وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور متقن واضح ، على الأقل من وجهة النظر التى ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهى وجهة نظر الصملى كامل بهنسى ، الذى تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثانى والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويان راءو مجاهد ، فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في الموعد قبل الانتقال إلى (فيللا) الجبل ، ثم يعود في النهاية لتعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . لهذا لا نعرف – مثلاً – من ماضى الدكتور حلم أو ماضى مرزوق إلا ما يفره كامل ، ولا نعرف شيئاً عما دار في (الفيللا) في أثناء الفترة التى أبعدوا فيها

الأزمة (العلم) إلا في مشهد الحلم الذي يستقل فيه كامل إلى المستقبل، والمداخل إلى عالم الحلم لاسع في الرواية، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تداخل الحلم (الأزمة). ولو قدر للكاتب أن يستخدم هذا التداخل في روايته لاستطاع أن يحشد بعنق أبعد فكرة سيطرة الزمن - في خطاته الثلاث - على الإنسان، ولأعطى أيضا صورة أكثر (فهمية) وتأثيراً لمحاولات الشخصيات - وبخاصة الدكتور حلم ومرزوق - لفهم الزمن. وأيضا فقد أتاح هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه - المفضل فيه - في الوصف الدقيق لكل ما يقابل - وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء. وهو ينجح في الإبقاء بقوة بواقعية ما يصنف (ويبدو أنه غير مواقع الأحداث خيرة جيدة)، لكنه لا يتنبه إلى أن تفصيلية الوصف تصرف - أحيانا - تدفق الحركة في الحدث الروائي. وقد نجح أحيانا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإبقاء والتثبيت لحدث قادم. كما فعل مثلا في الفهيد لحادث العربة التي كادت تقتل كامل في سكنون الليل المربع في الجبل، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية.

وهكذا يمكن القول بأن نهاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتورده بإزاء المستقبل، وخصوه من اللاتالية، وقرعه من غرق العلاقات الإنسانية الحميمية، وهو الحق في الوصف - بالضرورة - إلى فقدان القيم الروحية والأخلاقية. كما نجح - إلى حد ما - في إثارة كثير من القضايا التي تكسب طريق العلم في المجاهة إلى المستقبل. ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية - بحق - عملا معدودا إذا ذكر تاج ورواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث.

كامل، ومن ثم لا تعرف الدوافع الكاملة التي جعلت مرزوق يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة، أو لماذا عجل بتبريد زين.. وهكذا. وربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حلم نفسه فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة لفكره، فيصيب الرواية بالخشافة، ويصيب حركتها بالجمود. كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إخفاء بعض المعلومات لبعض الوقت، أو المفاجأة ببعض الأحداث، مما يفيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شك.

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام، يشكل كل قسم منها «حركة إلى الأمام» في أحداث الرواية، وكل «حركة» تؤدي - بدورها - إلى الحركة التالية، وهكذا. فالقسم الأول «على الطريق» يبدأ بمحادثة العربة، وينتهي بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أجهاله، على نحو ما عرض الدكتور، ولمعرفة ماذا يجري هناك. في حين يتناول القسم الثاني «الترويض» مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومتابعته لبعونه التي تنتهي - في هذا القسم - بنجاح التجربة التي أجريت على مرزوق. وفي القسم الثالث «اللقاء مذهلة» تنتقل إلى عالم المستقبل في فكر الدكتور حلم - بعد أن رأينا بجهته لصنع هذا المستقبل - ثم محاولة كامل الحرب مع زين، وفشلها، وسجن كامل. ويعود الراوي في القسم الرابع «الأبلهية» ليهوى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها، وكيف أن «الأممات التاريخية» تحاول الوصول إلى «قلعة التالين» التي وصفها كامل في مذكراته. (ولنذكر أن الراوي يمكنه لنا من عالم ٢٣٠١).

هذا البناء المنطقي المتناسك في الرواية، لا نجد فيه أي تداخل في

## هوامش

Walter Allen: The English Novel; Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.

(١٦) هينير: السابق ص ٧٧.

(١٧) كرون ولسون: ١٦٢.

(١٨) هينير: ص ٧٧.

(١٩) كرون ولسون: ١٦١.

(٢٠) السابق: نفسه.

(٢١) هينير: ٧٧.

(٢٢) لم يكتب بعد تاريخ هذا اللون الروائي في الأدب العربي الحديث، وأشهر نتاجها روايات مصطفى محمود، ونتاج نهاد شريف، في حين القصص يوسف حر الدين حبيب، تقدم إنتاجه من هذا اللون إلى الإذاعة. ولا شك أن تراث الدكتور أحمد زكي - في رأي على شلبي - يحتاج إلى قراءة من هذه الوجهة.

(٢٣) يقول نهاد شريف عن لسان بطل «قاهر الزن»، «معيا عن نفسه: ... وأقرأ لجور قرن وروجر وأندريه بوروا وكوتان دويلر وبيتر بنزا وهكسلي وروابر هجارد... وغيرهم... وأعيش معهم في حرافهم اللغظة... كل هذا - في رأيه - ليس صورة أدب المستقبل وعلى أساس من العلم والمعرفة والنطق الذي يمكن أن يتحقق يوما من الأيام... ذلك الأدب الذي يسبه نيج على جري ينفق في حيال ثلاثة إلى ألاف مبتكرة من الرؤى والصورات والأحاسيس...» ص ١٣٦.

(٢٤) عبد الحسن صالح: فننظر العلمي ومستقبل الإنسان، عالم المعرفة ٤٨، الكويت ١٩٨١، ص ٢٣٥.

(٢٥) السابق: نفسه.

(٢٦) السابق: ٢٣٦.

(١) ي. هينير: القصة العلمية الحديثة إلى أين؟ الفكر للناصر، ج ٥٢، بيروت ١٩٩٩، ص ٧٩.

(٢) السابق: نفسه.

(٣) السابق: نفسه.

(٤) د. إيجيل بطرس: دراسات في الرواية الإنجليزية، للبية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ١١٢.

(٥) ي. هينير: السابق، ص ٨٠.

(٦) نفسه.

(٧) أنظر: كرون ولسون: المقول والملاقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي دار الأدباء، بيروت ١٩٩٦، ص ١٤٢ وما بعدها.

(٨) أجدو إلفات: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي، ترجمة: د. شوق السكي، ع. عبد الله عبد الحافظ، ص ٢٢٣.

(٩) Henry Blumenthal: A Short History of English Literature, Methuen and Co; London 1979, p. 439.

(١٠) Ibid. pp. 466-7.

(١١) كرون ولسون: السابق ١٤٧.

(١٢) كاتب روسي، كتب روايته «غن» في أوائل العشرينيات، وهاجر بعدها إلى فرنسا حيث مات ١٩٣٧. أنظر كرون ولسون: السابق ١٤٧ - ١٥٠.

(١٣) في روايته «النبوة والتجيم». أنظر هينير: السابق ٨٠ - ٨١.

(١٤) كرون ولسون: السابق ١٥٣.

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |  |  |   |
|--|--|---|
| ● محمد عبد المنعم أبو بشينة<br>« اختار من أرجال أبو بشينة »  | ● أحمد عتر مصطفى<br>« مأساة الوجه الثالث »                                     | ● مهيار الديلمي<br>« ديوان مهيار الديلمي »                |
| ● محمد الفيتوري<br>« اذكريني يا أفريقيا »  | ● د. أحمد هيكل<br>« أصداء الناي »  | ● نشأت المصري<br>« التزهة بين شرائع الذهب »               |
| ● محمد مصطفى بدوي<br>« أطلال ورسائل من لندن »  | ● مبارك المغربي<br>« من الوجدان »  | ● ولاء وجدى<br>« ماذا تعنى الغربة »<br>« الحب في زماننا » |
| ● محمد مصطفى حمام<br>« ديوان حمام »  | ● مفرح كرم<br>« برج العاشق »   | ● يوسف بنوروس<br>« أغاريد »<br>« من القلب »               |
| ● محمد مهران السيد<br>« بدلا من الكذب »<br>« الدم في الحداثات »                                    | ● كامل أيوب<br>« الطوفان والمدنية السراء »                                     | ● يوسف عز الدين<br>« طاش الحياة »                         |
| ● محمود أبو الوفا<br>« دواوين شعره »   | ● كمال عار<br>« أنهار الملح »<br>« صياد الوهم »                                | ● محمد أبو دومة<br>« السفر في أنهار الظمأ »               |
| ● مصطفى عبد الرحمن<br>« ربيع »<br>« أغنيات قلب »   | ● كمال نشأت<br>« كلمات مهاجرة »<br>« ماذا يقول الربيع »<br>« أحل أوقات العمر » | ● نصار عبد الله<br>« أحزان الأزمنة الأولى »               |
| ● ملك عبد العزيز<br>« أغنيات الليل »<br>« أن للمس قلب الاشياء »<br>« بحر الصمت »<br>« قال المساء » | ● محمد إبراهيم أبو سنة<br>« أنجاس المساء »<br>« تأملات في المدن الحجرية »      | ● أحمد عبد الرحمن الشراوى<br>« أوراق عاشق »               |
|  | ● محمد الفنى حسن<br>« سائر على الدرب »   | ● إبراهيم شاهين<br>« رثاء القمر »                         |
|  | ● محمد عبد المعطى المهنرى<br>« ديوان المهنرى »                                 | ● جميل محمود عبد الرحمن<br>« أزهار من من حديقة المنى »    |
|  |  | ● ماجد يوسف<br>« ست الحزن والجمال »                       |



# يُكْذِبُ الرِّوَايَاتِ السِّيَاسِيَّةُ الْيُنِجَ

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ في مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية ، وبدأت معه تجربة خاصها الشعب المصري ، كما عاشتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد زعرت هذه الفترة بالأحداث التي تلاحقت أحياناً في سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساوياً حقاً - وكانت هزيمة ٦٧ أعطرها بلا شك - في حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار : تأميم قناة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ ... وكان لابد من أن يعكس كل هذا على كل اتجاهات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتصالح عن ماهية الأدب - في كتابه « ما هو الأدب ؟ » - ، أصبح الكاتب المصري بعامه ، والروائي والمسرحي بخاصة ، يتصاملون عن كيفية تحويل الأحداث التي تتفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة . فصب في قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن المضمون جنباً إلى جنب مع البحث عن الشكل . أحياناً ، كللت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة في أغلب الأحيان ، ولا ينبغي أن نغفل بأي حال من الأحوال الدور الذي لعبته الثقافة الأجنبية بعامه ، والإنجليزية والفرنسية بخاصة ، في هذا الصدد .

وقطعت المادة التي يمكن أن يستوحيا الكاتب الروائي أو المسرحي في الواقع ، على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن ، ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي ألح على الكتاب على مدى لقرون عدة ، وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده الروائي الفرنسي إميل زولا . غير أن المدرسة الوهمية يمكن أن تُعرف أيضاً بالنسبة للواقع الذي ترفض نقله بوضوح ، ولتبرعه بالرمز . كما أن ب . برخت بنقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب ، تختلف الطرق التي يعبرون بها عنه وتبنيها .

## سَامِيَةُ أَسَد

الرحمن الشرقاوي «الأرض» ، وثلاثية نجيب محفوظ ، على سبيل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، ازدهر في تلك الفترة مسرح قيمة كاريوكا وطاقير حلاوة الذي كان يعتمد أساساً في مجاه على النقد السياسي والاجتماعي المباشر ، الذي لا يخلو من المرارة والقسوة . وكيفية انتقال الواقع المعيش إلى النص الأدبي قضية أساسية ، لم ولن ينفرد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

وقد تميز الواقع المصري المعاصر - كما أسلفنا - بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التي تستوحى . كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصادياً واجتماعياً في المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، في حين تراجع الأدب العاطفي الرومانسي الذي يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التي لها صفة العمومية . إن فترة ما بعد الثورة هي التي أفرزت رواية عهد

اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب، أو إجبار القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك، في حين يجب أن يعرف هذا القارئ، في فترة معينة، ومن خلال عدة شخصيات، ما يعلن عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه. وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، وأن تربط بينها كما تربطت في الواقع، لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة. وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإلبات أكثر القاعاً. ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تغير الحجاج والأدلة، بل كيف تتنافس خلال بضعة شهور، أو بضعة سنوات، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك. وأياً كان الأمر، فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث، لأن الأحداث التاريخية «الحالية» لجعل الكاتب يصور والقلم جزئياً، لا تقتضيه إلى البعد الزمني، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انقطاع، وقد يقلق هذا من قيمتها، حتى أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل، والاكتفاء بالتلميح، حتى لو أدخل تغييراً على الأحداث أو غير أسماء الشخصيات. وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين: جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية، وإبراز المغامرات الفردية، أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن، وإظهار الحدث التاريخي فقط. بعبارة أخرى، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ، أو العلاقة بين العام والخاص.<sup>(٣)</sup>

• • •

وهو الذي يركبها - رواية - لارواية تاريخية - كتبها جبال العيطاني في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١، أي بعد وفاة جبال عبد الناصر مباشرة. وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قصوه الغوري، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها: «لكل أول آخر»، ولكل بداية نهاية». أي أن مفسرين الرواية يعطي حقيقة زمنية محددة، قد تكون تكراراً لحقيقة مماثلة سبقها، أو إعلاناً عن حقيقة مماثلة لاحقة لها، لكنها، على أية حال، تقع «الآن»، في زمن الرواية، بين حقلين: تتنقل الأحداث من تاريخ معين: رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م). وتتابع التواريخ على النحو الآتي: ٨، ١٠، ١٤ شوال، و ١٧، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ؛ ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ؛ ثم رجب عام ٩١٤ هـ؛ ثم ذي القعدة عام ٩٢٠ هـ؛ ثم جمادى الأولى، ١٥ شين عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى. وإذ إن لمحة الزمان في الرواية دائرية، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت فوضى حتى فإنها فوضى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزنى بركات» ويتأكد هذا من الجانب الشكل، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. جانتى، وتنتهي أيضاً بمقتطف من مشاهداته.

وتنطلي «الزنى بركات» بفترة زمنية محددة: ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ. لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات معينة،

الفرنسي «مونتيسكيو» كتب «الرسائل الفارسية» ليقدف فيها بعضاً من عادات عصره، لكنه اختار لذلك بلدًا بعيداً وأسماء غريبة - «أوزبك» و«ريكا» - تستر وراءها يقول ما يشاء دون أن يتعرض للمساءلة. وكذلك «فولتير»، فقد نشر الجزء الأكبر من كتاباته الانتقادية الساخرة في خارج فرنسا، لكي لا يتعرض لبطش السلطات. هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أهلهم مُنع وتصادر، لا شيء إلا لأنها تضرب على الوتر الحساس، كما يقال. مسرحية «مولير وطرطوف» مُنعت عدة مرات، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر. والكاتب المسرحي «بومارشيه» كافح مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «زواج ليغورو»، حيث يسخر الحظ من السادة، ويعلمون منهم أضحوكة يتسلون بها. بل إن «ج. فلوير»، و«ش. بولدر» من بعده، قد ضلوا اتجاه الحكم للدفاع عن عملها «هدام بولفاري» و«زهو الشر». وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أفعالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة، لأن هذا كان غير ممكن، بل تحدثت عنه بطريقة غير مباشرة، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية. ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية «سالتو» و«الهاب»، التي بُعثت فيها «أوريست» ليخلص المدينة من المذابح، ومسرحية «جان آتوي» و«أنجيون»، التي أكد مؤلفها طابعها المصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة. ولم يقتصر المتفرج الفرنسي أن يفهم، من خلال رفض البطلنة للحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كرون، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب.

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن «دائماً من قول ما يريد» مباشرة، خصوصاً إذا كان هذا القول يمسّ وضعاً قائماً محرض السلطة على ألا يُمسّ. ومن ثمّ يتنقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر.

والرواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبحث شخصياته - سواء أرادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد اتخذت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع «الترسكوت»، و«لزاله»، و«أناتول فرانس»، و«ف. هيجس»، الخ. ووصفت بأنها «تاريخية». وقد تحدث عنها ج. لوكاش حديثاً نظراً في كتابه «الرواية التاريخية»<sup>(٤)</sup> التي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع. وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة: منها ما حاولت بحقيقة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدود، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بحث التاريخ الماضي لكي يجرى عملية إسقاط على الحاضر، بقية نقد هذا الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وسحوه إلى خيال صرف. وأياً كان نوع الرواية التاريخية، فهي مقيدة بالأحداث والشخصيات، وهي تنفرد إلى الحرية في التعامل معها. هل يمكن أن نجعل من تاليفين الأول إنساناً جباناً مستكيناً؟

لكن الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته. وهناك فرق لا يستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ. ومن الخطأ الذي تعرض لها هذه الأخيرة



البلاد، والقاهرة على وجه التحديد: «القاهرة الآن رجل مصوب العينين. مطروحاً فوق ظهره. ينظر قفراً خفياً». (ص ١٦). والكل في انتظار أمر قد يأتي غداً أو بعد غد. وبخيرة الرحالة جاني أيضاً أنه أصحى مرتين إلى الزينى بركات بن موسى، متول حبة القاهرة، وصاحب المناصب العدة، والمشول عن حفظ الأمن والنظام. كما أننا نتعرف من خلال بالزينى بركات، الذي يصفه لنا، مركزاً على جوانب شخصيته التي سلبت دوراً رئيسياً في الأحداث، على النحو التالي: «رأيت الزينى ينزل بنفسه، يناقش باعة الحلوى، والأجبان، والبيض، يقف طويلاً مع الفلاحات بالعات الدجاج والإوز والأرانب والبط، يسرق الأصناف بنفسه، يجزس الخافقين في المدينة. أعرف رضا الناس عنه، حبيب له، ... رأيت رجالاً كثيرين ... لكنني لم أرو مثل بريق عينيه، لمعانها، خلال الحديث لطيفان، حدثني قط في سواد ليلى، ضياء خلفنا لتلفاً في ضباب البلاد الشالية، في ظلامها، عبر صحنها المعلق، لا يرى الوجه، والملاح، إنما يبتلع إلى قاع الجمجمة، في ملامحه الضامر، يكشف الخفا من الآمال، حقيقة الماشعر، في ملامحه ذكاء براق، إغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدل الروح منه، في نفس الوقت تبحث الرهبة ...» (ص ١١). أما المعلومات التي يحصل عليها الرحالة، فتُفَتَّل إليه شفاهاً - ولذا فإنه يستخدم كلمة «كلى» -، باستماعه إلى الناس وأحاديثهم.

وتحمل المقطعات تاريخ مختلفة، تتفق والرحلات التي قام بها جاني، كما أنها مقسمة إلى بنود: (أ)، (ب)، (ج). ويرجع المقطع الثاني إلى عام ٩١٤ هـ، حيث قام جاني بأول رحلاته إلى مصر، ويرجع المقطع الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ، ويشير إلى قدم جاني إلى مصر في عام ٩١٧ هـ ورحلته وعودته إليها بعد ثلاث سنوات، وتعلمه لغة البلاد. أما المقطع الأخير (عام ٩٢٣ هـ)، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو التتاريين البلاد بعام واحد: «لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن». (ص ٣٣٩).

وعندما يبعد ج. الغيطاني إلى جاني بمهمة السرد، ويجعله يتحدث بضمير المتكلم «أنا» وفيما علدا هذا، يتحدث الراوي - النبطي نفسه - بصيغة الغائب، وينظر إلى الشخصيات «من الخلف»: بمعنى أنه يبرصد حركتها وأفعالها، ويوصف في أفعالها، ويعزق السر التي تفصل بين ما تخفيه وما تلمنه، بين مظهرها وجوهرها. وموقف هذا الراوي يجعله عالياً بكل شيء، لا ينجي عليه شيء. والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها، فمهمته، باختصار، هي تسمية الأمور والكشف عنها.

ويوجد التين من الرواة، أحدهما «من الخارج» والآخر «من الداخل»، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد. ولم يقصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جاني، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة، بل متناقضة أحياناً. ونسوق مثلاً لذلك حادثة القوائيس، عندما قرر الزينى إنارة الشوارع والدروب بالقوائيس، فقد قال قاضي الحنفية إن: «القوائيس تطرد الشياطين»، وتثير المسالك في الليل للفرقاء، وتغني

وأحياناً عند شهور أو أيام بعينها. فهو يترقب طويلاً عند الأحداث التي شهدتها أعوام ٩١٢ هـ، ٩١٣ هـ، ثم يقفز بنا إلى عام ٩٢٢ هـ، أي إن هناك ثمة زمنية، تقترب من ثمان سنوات، لا يقول عنها الكاتب شيئاً. إذن، هناك تركيز على السنوات الأولى التي تنطلق منها الأحداث، وتشابك وتعمق خلالها، ثم فترة توقف يشترطها من الأحداث إلى استيعاب الأمور، ظاهراً على الأقل، تتلاحق في إثرها الأحداث، وتأتي النهاية المأساوية التي أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى.

وأول سؤال يطرح هو بلا شك: هل التزم جمال الغيطاني بالتاريخ؟ وإلى أي مدى؟ والقارئ العربي بعامه، والمصري بخاصة، لا يسهل إلا أن يرد بالإيجاب: فالزينى بركات، الشخصية الرئيسية في الرواية، شخصية حقيقية في تاريخ مصر، عاشت في عهد السلطان النوري. ويعتمد الغيطاني في تصويره له على كتاب ابن ياسين «تاريخ مصر المشهور بدائع الزهور في عجائب الدهور»<sup>(١)</sup>، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين، مثل المقرئ والجبري، في نقله للأحداث التاريخية والحياة اليومية آنذاك. إذن فقد توسع الغيطاني الدقة التاريخية، وكان أميناً في تصوير حياة الناس في القاهرة المالك، من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كاللحج والخيار) وأفراحهم، وإطلاق الزغاريد، وإعطاء البقشيش، وحياة المحاربين في الأزهر، ارتداء المساجد والمقاهي وبيوت الحنفية إلخ. ولكن الدقة هنا لا يصاحبها الجفاف والجمود، بل تتحول إلى مادة حيّة، يقدمها الكاتب في إيقاع يسرع أو يبطئ وفقاً لمتطلبات الموقف. وباختصار أقول: بحسب القارئ بكنهه مصرية صرف تتخلل النص، وتغد آثارها إلى القاهرة اليوم.

ويقدم الغيطاني بعض النصوص على أنها مقتطفات من «مشاهدات» الرحالة البندقى لياسكونتي جاني، الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر، في أثناء طوافه بالعالم. ونصوص المقطعات جزء مما سجله الرحالة. وهي مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص. واختيار رحلة «أجنهي» يمكن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن. فجانني بوصفه غريباً على البلاد، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى، أي إن رؤيته رؤية «من الخارج»، وبوجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ولا تتمسك آثارها عليه. وهذا المشاهد «الخارجي» يقوم بدوره ذلك الراوي الذي تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج. جينيت، ورولا بارث، وت. تودوروف. وهو أشبه بين الكاميرا التي تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله، لكن، في اختيار «الكادر» و«الزاوية» يتمثل الجانب الذاتي من مشاهدات جاني، وهو انطباعات متفرقة تعد تليقاً - ولو مقتضباً - على الأحداث.

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندقى إلى عام ٩٢٢ هـ، بعد الهزيمة التي وقعت حقاً وإن لم تكن قد أعلنت لأهل القاهرة بعد. ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية، وتتمتع بتكنيك «الفلاش باك». ويقول المقطع إن جراً من الانتظار والترقب يسود

أمور جسم ، بل إن كبير البصامين ينه بشروزة تحمس المتأدين عند نقل خبر بعينه ، أو تصح الحزن والفتور لحظات نشره ، كلها عوامل تؤثر في الحلق ... (ص ٥٢) . ومن هنا ندرك أهمية ذكرها بن راضي عندما ينتهي إلى عمله أن الزبي بركات يستخدم متادين لا يتبعونه ، ولا يعضون رقبته . ولا تغلو القراءات والتقاير من الآيات القرآنية ؛ إذ يتصدر قرار تعيين الزبي بركات هذا النص القرآني . « ولكن منكم أمة يدعون إلى الخير ، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر » . كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من ذكرها بن راضي إلى مؤتمر البصامين المنعقد في القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول : « من كان يؤمن بالله واليوم الآخر ، فليلق عيراً أو ليصمت » . (ص ١٩٢) . صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر ، كما كانت المساجد أماكن يمتنع فيها الناس ، لكن ذكرها في هذا السياق له دلالة معينة ، إذ إنها تتناقص أساساً مع هذا السياق ، إذ إن من يستخدمونها لا يلتزمون بالقيم الدينية ، لا في حياتهم ولا في سلوكهم . إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتقوى والورع لتضليل القوم .

وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء - « سرادقات » - يحمل بعضها عنواناً يلمن عن مضمونه . ويعلن عنوان الجزء الأول عن فترة انتقالية بين عهدين ، عهد على بن أبي الجود وعهد الزبي بركات . وتروى في عنوان الجزء الثاني كليات تنشر إلى ما سيجالفت الزبي من توفيق : « شروق نجم الزبي بركات ، وثبات أمره ، وطلوع صمده ، والتساع حظه .. » (ص ٦٣) ويختم اسم الزبي من الجزء الثالث ، الذي يذكر وقائع حبس على بن أبي الجود . وتحقق العناوين في الجزء من حيث والحاصل ، ولا تنمذ إلى الظهور إلا في الجزء السادس والأخير ، حيث نجد إشارة إلى مكان : قرية كوم الجارح ، حيث عاش الشيخ أبو السعود ومات . وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص ، في حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط . ويحتمل أن يكون الخبر المأدب مقابلاً للتركيز الزبي على السنوات الأولى من تولي الزبي بركات - كما أسلفنا - ، وأن يكون خلو الجزء من الرابع والخامس من العناوين علامة على السنوات الخالية التي أسقطها الكاتب لحلوها من الأحداث الجديدة .

ويشكون كل جزء من عدد من الفقرات ، أهمها تلك الفقرات السردية التي تحمل اسم شخصية من الشخصيات . ويحمل مكان الصدارة صعيد الجيهي ، يليه ذكرها بن راضي . ويسبق فقرتين فقط اسم عمرو بن العلوي . وليست هناك فقرات يسبقها اسم الزبي بركات ، إلا في القليل النادر . وإلى جانب أسماء الشخصيات ، يذكر اسم مكان بعينه . مثل كوم الجارح ، قبل فقرات عدة من السرد . وتزامن اسم الزبي ، في الوقت الذي يبرز فيه اسم القرية التي يسكنها الشيخ أبو السعود ، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين . في النص لا يتوقف الحديث عن الزبي بركات . والقرية - واسمها كناية عن الشيخ الزاهد التامسك - تلعب دوراً مصيرياً في حياة الزبي ، مادام الشيخ ، ساكنها ، هو الذي يحمل قرار تعيين الزبي نهائياً . إنه الوحيد الذي يستطيع أن يقنعه بقبول السلطة ، وهو أيضاً الذي يتدخل في النهاية لإقناده التسليم منه .

ممالك الأمراء والمنس من المهجوم في الليل على الحلق الأبرياء . (ص ١٠٠) . لكن قاضي القضاة قال : « سجل قاضي الحليفة سابقة خطيرة لم تحدث من قبل ، خالف رأينا ... قال ... لا ... » ، وهذا حدث مهول . (ص ١٠١) . ورزى الشخصيات تسير في خطوط متوازية لا يفضل الكاتب إجداها على الأخرى ، وهذا ما يجعل القراءة « مفتوحة » دائماً . ويذكرنا هذا الأسلوب بالكثيكة الذي يتبعه ب . بروخت في مسرحياته ، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً ، بل يكفي « باقتراح » خاتمة قد قبلها المخرج أو يرفضها .

وغيالاً ما يعتمد البعثاني في سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات القارئ في التقرير البحت ، الخالي من التعليق . أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من مجاور عناصر السرد ذاته . وهذا السرد التقريبي أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته ؛ لكن كثرة استخدام المؤلف للفعل المضارع يضى على النص طابعاً دينابيكياً أكيداً ، ويجعل منه شريطاً سينمائياً تتابع مشاهدته في عرض حاضر آخر .

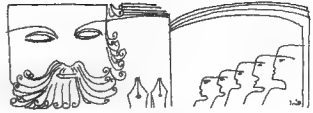
ويتأكد الطابع التسجيلي لرواية « الزبي بركات » بإدراج الكاتب التذارات والتاثيرات السرية ، والقراءات السلطانية . بين فقرات النص . عدد التذارات سبعة عشر . وهي لا تقتصر على نشر الخبر ، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة . والمتأدى يذيع الخبر دائماً وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة . وعلى سبيل المثال ، يصف التذات رقم (٦) الوجهة إلى ابن أبي الجود بأنه « المهجوم ابن المهجوم » ، الذي أفاق عياده الله الفقراء المساكين الأولياء ألواناً شتى من الظلم . (ص ٦٤) . أما الزبي بركات ، فيقول التذات رقم (٧) عنه إنه « مفلس تعاليم الشريعة » ، وحافظ حقوق الناس ، « وصادم السلطان » . (ص ٧٤) وهذا وتعدد التذارات الأولى بحسن الزبي الذي يحاول أن يرفع الظلم من الناس : « كل من وقع عليه ظلم من أي كبير أو صغير .. فليوجهه إلى الزبي بركات لاسترداد ما ضاع من حقه » . (ص ٨٨) . لكن ، سرعان ما تنتقل التذارات من السلبية إلى الإيجابية ، ابتداء من التذات رقم (٩) الذي يحث الناس على الاشتراك في تعذيب على بن أبي الجود ، الذي حكم عليه السلطان بالإعدام ضرباً بالأكث : « سيقض طوال الطريق كما ترفض النساء ، اضربوه ، اضربوه ، كلما كفت .. » (ص ١٢٠) . وتتابع التذارات في إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار التي تحملها . فعندما يتولى الزبي بركات مهام منصبه ، تتوالى التذارات على مدى صفحات أربع ، معلنة عن شئ باعة زودوا في الأسفار ، أو أناس وجعوا الإشتاعات ، أو اتصلا بالعدو المتأخلى . وفي النهاية ، يدعو التذات أهل مصر إلى الجهاد ، ثم إلى الاستكانة . ومهما كان الخبر فإن التذات تصدده دائماً العبارة التقليدية : الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ؛ لكنه لا يتناول التهديد بالشنق أو العقاب الشديد . ونشر الأخبار الإذاعية ، أو التليفزيونية ، والجريدة ، هي المقابل « المعصري » للتذارات الملوكية .

كلمة أخيرة ؛ فإن للتذات والمتأدى أهمية خاصة في عالم البصامين : « جرت العادة ... أن يتبع جميع المتأدين كبير البصامين - ثمسل إليه نصوص التذارات ، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد يتبع عنها

إلا في أمرين : إقناع الزينى بقبول المنصب ، وتأديبه : «يا كليب ... لماذا تنظم المسلمين؟ لماذا تهب أمواهم . وتقول كلاماً تسبى إلى؟» (ص ٢١١).

وجدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزينى إلا ثلاثة : المرأة المجهولة التي تصرخ في وجهه وهو سائر في موكبه ، بعد توليه منصب الحسبة مباشرة : «يا قلم يا بن القلمة !» وسعيد الذي يتهمة بالكذب بصوت عال في نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذي يسبه ويطلب من دراويشه ضربه بالتمال . لكن التوقيت يلعب في هذا الصدد دوراً حاسماً ، فصرخة المرأة تضعف في القضاء ، لأنه ما من أحد كان يعرف الزينى بعد ، ووعى كل من سعيد والشيخ أبي السعود بحقيقة الزينى يأتي متأخراً ، بعد فوات الأوان ، بعد أن يكون أمر الزينى قد استفضل وأصبحت الخزيمة وشيكة . وقبل أن تنتهي من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء جمال النبطاني لروايته بناءً عسكياً ، وربطه الموفق بين العام والحاس ، بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة . فجب سعيد لسياح ، وعلم مقاومة أزواجها من آخر ، أو بالأحرى انخساص رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصري الذي يجب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متضرراً إلى أن تحل الكارثة وتحدث الخزيمة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المغلقة . والشيخ أبو السعود نفسه كان يمثل سلطة روسية يفت الناس حولها ، وكان يملك في الواقع بزمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الزهد والنسك تجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تضعف البلاد .

يقول جمال النبطاني : «منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك: الانتهاء المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأني في منطقة القاهرة القديمة المزدهرة بالأصيلة والمساعد والبيوت»<sup>(١)</sup> . ولقد وقع حقاً إلى خلق هذا الشكل الفني المبكر عندما كتب «الزيني بركات» وجعل التاريخ مادتها ، وهرف كيف يربط بين الماضي والحاضر . فحين نشاهد معه كيف يصنع التاريخ في عهد السلطان النوري: الشعب المصري يرضى بما حكم لا يعرف أصله ولا فصله ، بل ليال له ويصف . والحاكم يقدم الوعود في شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعي عند توليه السلطة ، لكنه لا يفي به ، بل على عكس ذلك ، يستغل أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون وموقعهم السلي هذا نتيجة حتمية للحرف الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لتسلط زكريا بن راضي على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صناعته في كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس قنمهم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة في صنع التاريخ ، في تسليح حياتهم الخاصة ، وسياة بلادهم . لكن ، هل الاستكانة هي التأييد الوحيد؟ لا ! لكن زكريا بن راضي المكون ، الذي ينصب كل جهده في جعل البصيص «محبوا من الناس» ، يشهر في وجه من لا يسير مع القطيع سلاح السجن التنسي



والشخصيات كلها من الرجال - الشخصيات النسائية ثانوية ، تخفى بمجرد انتهائهما من الدور الذي رسم لها - الذين يتمنون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود . وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثاني الناصح : الزينى بركات وزكريا بن راضي ، والثالث الشاب : سعيد وعمرو . أما ما تحل كل مجموعة منهم ، فهو على التوالي : التجربة الواسعة والوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والحلم . وكما يتفق سعيد وعمرو في السن وطلب العلم ، يتفان أيضاً في حب شخصية نسائية : الأول يشق «سماح» ابنة الشيخ ربحان ، والثاني يظل أسيراً لحبه لأمه . لكن كلاهما يفقد محبوبته ، وفقدانه إياها يجهد لفقدانه الحياة ذاتها . ولا تغفل أخيراً الشخصية الجماعية : الشعب المصري بأسره .

وهذه "شخصيات لا تنفجر إلى العمق السيكولوجي ، لكن تعميقها يركز على الجانب الذي يثرى الحدث ويغمله ، ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات . ولعل أفضل منبج لدراستها هو «نقط الأحداث» الذي وضعه جرياس»<sup>(٢)</sup> «المتطلب هنا هو السلطة بالنسبة للزيني بركات ، إنه يطلبها لنفسه ، في حين يعطيها الشيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصري ، ويعاونه في هذا زكريا بن راضي وصعيد عمرو ، بل الشعب المصري كله . في حين يقف سعيد الجهمي والشيخ منه موقف المعارضين ، عندما تقرب النهاية فقط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التي يمنحها ظاهرياً لخدمة السلطان ، في حين كانت تخدع في الواقع أغراضه الشخصية وورغته في الاحتفاظ بمنصبه ، ويساعده على ذلك جيش البصاين المبتئين في كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصاين الذي يحمي بدوره عمرو بن العلوي ، والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يشعرون ولا يجرؤونه ، لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قروب النهاية . إذن ، يتفق الزينى وزكريا في طلب السلطة أو الرغبة في الاحتفاظ بها ، كما أنها يلتقيان المساعدة على نطاق واسع ، في حين يقوم بدور للمعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تنصع عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزينى وزكريا ، ذلك الصراع الذي ينتهي بانتصار الزينى بالخدمة والإيحاء .

أما سعيد الجهمي ، فيطلب «سماح» التي يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهي نفسها تساعده على ذلك ؛ لكن الأب يعارض هذا الحب ويتزوجها شخصاً آخر وعلى مستوى آخر ، يرغب زكريا راضي في تجنيد سعيد لحساب دولة البصاين ، لكن معارضة سعيد للفكرة تجعل زكريا يرغب في تقديمه للموت ، يساعده في ذلك عمرو بن العلوي وموقفه من الزينى موقف متميز ؛ فهو الوحيد - إلى جانب الشيخ أبي السعود - الذي ينتقل ، كما تقدمت الرواية ، من ساندته الزينى إلى مناضته وفتح أمره .<sup>(٣)</sup> والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المتفرج ،

طابور رجال يصرون أسوار المدينة البيضاء، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط أطفال الأبدى، في العيون نفس النظرة. هذا الرجل السوق إعدام في تلك الجزيرة الصغيرة باحيط المهدى يرجو من الناس إعادة النظر في أمره... العيان تقولان نفس المعنى، أن يعلم الإنسان أنه بعد عطلات، بعد مسافة زمنية معينة، لن يفتح عينه أبداً. (ص ١٤-١٥).

• • •

وفي عام ١٩٧١ أيضاً، كتب نجيب محفوظ رواية «الكرنك»، وظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٤ أى إنه كتبها تقريباً في نفس الفترة التي كتب فيها النبطاني روايته. والجمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثرهما بأحداث تاريخية واحدة، عبر كل منهما عنها بطريقة الخاصة. ومن المؤكد، لأول وهلة، أن هناك تشابهاً بين المعلنين في بعض النقاط، واختلافاً بينهما في نقاط أخرى.

من حيث البناء الخارجي، نجد أن نجيب محفوظ قسم روايته إلى أربعة أجزاء، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية: قرتلة، إسماعيل الشيخ، زينب دياب، خالد صولان، وهكذا فعل النبطاني في فترات السرد. ويرجع هذا التقسيم إلى بناء «الكرنك» على طريقة البيرونيج أو التحقيق الصحفي. كما أننا نجد رداً يربط بين الأجزاء المختلفة للكونة للرواية؛ بإجرائه أحداث شبه شخصية مع الشخصيات. لكن هذا الراوي يختلف عن نظيره في «الزيف بركات»؛ فهو يتحدث بضمير المتكلم «أنا»، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصدقة التي تتوغل بينه وبين رواد مقهى «الكرنك»؛ فهو يقول عن زينب دياب، قبل أن تنفض إليه بأذن أسرارها، تلك الأسرار التي لا يعرفها حتى من كانت تحبه؛ إسماعيل الشيخ: «لعل استشفائها لإجهاضها بها، بهزيتها الفطنة، هو ما مكن لصدقاتنا أن تتولد وأن تنتهي إلى ذروة الثقة». (ص ٨٠). وبالرغم من أن هذا الراوي مجهول الهوية، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر، يثق في الناس، ويعرف كيف يكسب صداقتهم؛ فضلاً عن أن له موقفاً معيناً من الثورة، والمهزلة، والتجسس على الناس، والزيج بهم في السجون بدون وجه حق.

وتتمثل العناصر المكونة للنص في فقرات سرديّة لا تخلو من الانطباعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (جبال قرتلة، هـ يونيو، الثورة، الخ...)، وحوار يجريه الراوي مع الشخصيات، تقدم من خلاله رؤيته الذاتية للأحداث أو تنقل أحداث كانت طرفاً فيها، وأحداث يسلمها الراوي ويسجلها في روايته.

وفي حين تحدث ج.ج. النبطاني عن الماضي، يتحدث نجيب محفوظ عن الحاضر. ولأن هذا الحاضر زمن فساد، وروشة، واختلاسات: «منهم من يأخذ للهروبة العيش لتقصير الحكومة في حقهم، ومنهم الماكنون، ومنهم من يأخذ القنابل بالآخرين، وبين هؤلاء وأولئك يخرج الشبان الماسكين...» (ص ١٣) ولأنه زمن القمع، والاعتقال التعسفي، والمهزلة، فإن الراوي يرفضه، ولا

والتعذيب، وتعذيب الروح وتعذيب الجسد في أشنع صورها: «ذكرنا بحبس خلق الله، ذكرنا لديه سجن تحت يته. ترى كم من الأرواح أزحق؟ أي الطريق سلك في تعذيب أجساد خلقها الله؟... كل من أمسكهم ذكرنا مساكين، لأرواحهم بريئة؛ لم نجن ذنباً، لم يتأمر أصحابنا، لم يسرق بعضهم، لم يقل سيأخذ في طريق عام ضد أمير أو كبير». (ص ٣٣) وفيما يلي مثال لمشاهد التعذيب التي تترعر بها الرواية: «ذكرنا إلى بلقي الخافيس هنا؛ يبل في الطرف الآخر للبيت، بجنى مبروك، يملك قيود الخيوس المطلوب، يعصب عينه بمندبل، يدهه بحرية قصيرة في ضلوعه. في النهاية يلقف أمام ذكرنا، يبل السكون بلا عذش ليزيد رعب السجن، لا يلري من أين يجيء الضربة، وبعد لحظات تطلو أو تقصر، يمد ذكرنا فجأة يده، يلمس كفت السجن، غالياً ما يلمسها يرفق، على مهل، بتأن، كيترون لم يمتصوا المفاجأة والمباغتة المفظة، اللينة كيتن الأفطى، يسقطون مشياً عليهم، ترفع العصاية عن العينين في البداية تترقق ابتسامة هادئة تنار قرب انطفاؤها، يهضي وقت، تولع صرخات زعيق وآلام...» (ص ٢٩). هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير. وتنتهى حياة سعيد، المشرذ الذي يرفع صوته ويقول للزيف «كذاب»، نهاية مأساوية.

التاريخ يصنع أيضاً أمام أعيننا، نحن القراء في زمن عصر المائليك. وبين لنا جمال النبطاني، من خلال سرده الوثائقي، أن مهزلة مصر واحتلالها في عام ١٩٢٢ هـ كانت حسيبة متفكية، بل حسيبة، لموفق معين من التاريخ: الحضور للحدث، مها كانت خطوره، والسلبية، والحقول. العدو المائلي، الخارجي، واقف على الأبواب؛ لكن الخطر لا يمتثل فيه بقدر ما يمتثل في العدو الداخلي، الحكام والحقومين سواء بسواء، الذين يتحون له فرصة الانقضاض على البلاد. بعبارة أخرى: الحدث التاريخي نتيجة طبيعية، أو إفراز لسياق سياسي واقتصادي واجتماعي - وأحياناً ديني - معين. بهذا المؤشر تنتهى «الزيف بركات»، مصورة المائليك وهم يعيشون فساداً في البلاد. والعلاقة بين ماضى المائليك وحاضر مصر وهزيمتها في عام ١٩٦٧ واضحة جلية. ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يعيد نفسه، وإن اخفقت الأسباب والظروف. لكن ما يميز، ويحلل المقام الأول في «الزيف بركات»؛ إلى جانب درس التاريخ الذي يستخلص منها مباشرة، هو الجانب الإنساني الذي يكسها بعداً عملياً أكيداً. إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المتهور المطلوب على أمره، للهان في روحه الرواية عن الذي تتحكم فيه، وفي حياته، وفقرت يومه، قوى الظلم والظلماني؛ الإنسان الذي يتعرض للقمع، ويفقد حتى إنسانيته، في أي زمان ومكان. إنها لا تروى مأساة مصر، وإن كانت توغل في «المظلة»، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم، حيث اتخذت الغزاة المائليون وجوهاً أخرى، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة: «في الطريق على مهل ألبم معفى طابور من سجناء الفلاحين - مبروك من أعناقهم بسلاسل حديدية يدنو أنهم متجهون إلى سجن من السجون...» (ص ١٣) وفي طيل بعيد، ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل. مشيت قريبهم، عيونهم زالمة، يمتنون له احتوا كل ما عير بهم. نفس ما أيقته في طنجة؛

– والقانون ولو إلى حين .  
– ولكن مضي على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فأن لها أن تستمر على نظام ثابت . ( ص ٢٠ )

هذه التجربة القردية والحزبية مادامت تمس بعض الأفراد فقط فإنها تنتهي بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى العاطفي : تفقد قزقله من نخب ، ويضع الحب الطاهر الذي كان يربط بين زينب وإسماعيل ، مثلاً ضاح حب سعيد الجهنى لساح . والمأساة ، فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرع الشباب ومقتبل العمر ، فضلاً عن أنهم يمثلون الجبل الذي تضع فيه الأمم آمالاً .

ويربط الكاتب هذه القضية الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقضية الجمهورية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو /حزاع الشباب ، وضاعت أسلامه ، وضاعت الأرض . ويدير الكاتب – الراوي سواراً حول أصداء هذا الحدث الجلل : كيف وقع ؟ هل عاش الناس في أكلونية ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما يلي الشعب المصري «متفجعاً» في عهد السلطان القوي على نحو مارابنا ، حتى دخل المتهائين البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكركك» أن يفهم ، ولكن بعد فوات الأوان . وبالرغم من اختلاف السياق التاريخي للروايتين ، نلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة الشعب المصري في الماضي والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي تنتج عنه .

وتنتهي «الكركك» بنية تقاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ، بالرغم من قوة الخزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مها كانت الاختلافات بين «الزنى بركات» و«الكركك» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من تاريخ الشعب المصري ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل صدى عصره وضمير الأمة الحى .

## • هوامش

- (١) انظر G. Lukács : «Le Roman Historique», Paris, Payot, 1972.
- (٢) عرض الكاتب المسرحي أرتور آدموف هذه الفضايا عندما أراد أن يفسل التاريخ لـ مسرحها . انظر :  
Souda Amad Chahine : «Regards sur le Théâtre d' A. Adamov», Paris, Nisef, 1981.
- (٣) ابن عباس ، فليطمة الأبرية يرواق ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- (٤) انظر A. J. Greimas : «Sémiotique Structurale», Paris, Larousse, 1966.
- (٥) قول د . وصوى عاشور : «من الرافض أن القبطاني قد أراد أن يفسل من الجهنى صورة الكلف ... ونتج من هذا (المامل اللاني) وراء بناء شخصية سعيد الجهنى كاتبة شعيرة تتبدى في الأسلوب الغثال المرتبط بالشخصية ، كما ينتج عنه قدر من الإسقاط المعاصر يبدوا نوح في الجزء الأخير من الرواية ، وهو إسقاط يتعارض أحياناً مع البناء الموضوعي للشخصية .» (د القروى والتاريخ : «الزنى بركات» - طلال القبطاني ، «الطريق» ، ١٩٨١ ، العدد الخامس بالرواية) .
- (٦) طلال القبطاني ، وبعض مكرتات على الرواق ، «الآداب» ، فبراير - مارس ١٩٨٠ .

يذكره إلا متضلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال : «عجبتُ لحال وطني .. إنه ... يشتر باتجاه إنساني عظيم ، لكن ما بال الإنسان فيه قد تضاد وتهاقت حتى صار في ثقافة بعوضة ؟ ما باله يمشى بلا حقوق ، ولا كرامة ، ولا حمية ؟ ما باله ينهكه الجهن ، والتفاق ، والخواه ؟ » . ( ص ٣٠ ) ونتيجة للإسقاط في الرؤية الذاتية ، تصبح القراءة «مغلقة» ، لا تحتمل إلا تفسيراً واحداً .

ويمثل التاريخ هنا في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أبنائها المؤمنين بها منها – وعند أكثرهم يبدأ التاريخ بالثورة عطلاً وراءه جاهلية مرفولة خامسة . إنهم أبنائها الخفيقيون ... وقد تند عنهم ... أصوات معارضة توحى يسارية متطرفة أو إخوانية حلوة خامسة ، لكنها لا تثبت أن تضع في المديبر الشامل ( ص ٩١ ) – خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال . وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لفرق بين راضى ، وجه خالد صفوان – هل هو محقق ، هل هو مديبر سجن ؟ – الذي يثل «قوة غمك كل شيء» ولا تخفى عنها خافية» . ( ص ٦٨ ) . فهو يعقل الشبان الثلاثة – حلمى حادة ، وإسماعيل الشيخ ، وزينب دياب – ثلاث مرات ، مثلاً يعقل سعيد الجهنى ، وهو في مثل سنهم ، ويضعهم تجربة واحدة : الاعتقال التصل ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان المسلمين – إنه يشبه في إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع – ومرة بتهمة الشيوعية ؟ ثم يفرج عنهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك فيهم آثاراً لا تنحى . فهو يقتل حلمى حادة ، وينهى بإسماعيل الشيخ وزينب دياب إلى الضياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ، بل تتحول إلى ما يشبه البغاء ، ويفقد إسماعيل إحساسه بأديته ، وبقته بنفسه ، ويتحول الاثنان إلى «مرشدين» ) . وتبلغ زينب عن صديقهم حلمى حادة ، وتقتله مجازاً ، وتلخص كل هذا بقولها : «كنا نفسر بأننا أقوياء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطررب شعورنا بالقوة ، وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، ولققتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا وجود قوة خفية تعمل في استغلال كل من القانون والقيم الإنسانية ...» ( ص ٨٤ – ٨٥ ) .

هكذا يُعطى مسرحهم ، بعد أن تكون حساسة الشباب ويراوته وآماله قد زالت ، مخلفين وراءهم الحسرة ، و «القوف» ، في نفوس خربت إلى الأبد .

ويجعل نجيب محفوظ من هذه التجربة نقطة تحول جديرة في مصرير شخصياته الشابة ، فهي تنتهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذا يذكر الأسباب التي ترتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ، يعيد نجيب محفوظ النظر في الثورة ذاتها ؛ فهي التي أوجدت – «زمن القوي المجهولة ، وجوايس الهواء ، وأشباح النهار» . ( ص ٢٣ ) أرادت أم لم ترد . وهذه القوى هي التي تمنح كرامة الإنسان بمسجة حياة الثورة والدفاع عنها :

– لا تحقيق ولا دفاع .  
– لا يوجد قانون أصلاً .

– يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات وأنه لا بد من التضحية بالحرية .

# الثقافة الجماهيرية تحتفل باعياد التحرير

من ٢٥ أبريل إلى ١٠ مايو ١٩٨٢

بمناسبة إتمام الإنسحاب الإسرائيلي عن سيناء خلال شهر  
أبريل .. أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات في كافة  
مواقعها الثقافية ( قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات ) .

وسوف تشارك في الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي :

• الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ،  
المكتبات ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفي هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادى المرأة  
ومعرض لنوادى العلوم برفح وشرم الشيخ بسياء .

وتقوم السينما بتقديم عروض سينائية وعروض فيديو وكذلك  
تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما في رفح وشرم الشيخ  
وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى  
وتشارك فرق الموسيقى في الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسياء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

• أمسية (سيناء .. وطني) على مسرح الجمهورية .  
• مهرجان مسرحي على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق  
مسرحية  
• مساح بالمبادين (حلوان . العنة . شبرا الخيمة .. عابدين ..  
ميت عقبة )

تتضمن عروضاً لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقىات الشرطة .  
• احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضاً مسرحية فنون  
شعبية .. ندوات .. عروض سينائية .. فنون تلقائية .

# مَسِيرَةُ الْإِجْتِمَاعِ

## الرؤية المصرية والتركيبية

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضايا به ، ونظى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو ببل بأسره ، فأصبح متاجهم سجلاً لحياة مجتمعهم . وبقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ تحوّل هذا السجل من حياة المجتمع المصرى طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قدرى <sup>(١)</sup> تجسّداً لفترة تروى على خمسة وسبعين عاماً من حياة المجتمع التركى . ولم يلق التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع الاجتماعى ، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية ... كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن ميث هذا التقاطع ، على الرغم من اختلاف اللغة التى كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

محمد هريلى

مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة متدأباً بالدمستور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة مصطفى كامل وحزبه الوطنى من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة اغتيال السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية فى شوارع القاهرة . ثم انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة فى ثورة ١٩١٩ التى كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومية للشعب المصرى . ولا شك أن نحو الوعى القومى على النحر الذى ظهر فى ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لنحو فى الوعى الثقافى . وهذا ما مرّ به الأستاذ يحيى حقي فى كتابه « فجر القصة المصرية » بقوله : « فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيّفا هرويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلامها منبجاً عن حاجة ملحة لإيجاد ف شعبي صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعى متحرر من التقليد وأقياس الأخيلة » <sup>(٢)</sup> . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعى وتناول قضايا به ، ولا سيما بعد أن تزدت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ؛ تلك الأوضاع التى أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبعى أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التغيير فى شق مناحى الحياة الاجتماعية والسياسية .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمع المصرى والتركى ، من أحداث سياسية ، وما سادها من قيم اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة عجل على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التى تمثلت فى كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذى حدا بالكاتبين إلى هذا الاتجاه من ناحية أخرى .

### الوجدان القومى :

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبى بكاتبه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية فى تكوين وجدان الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر فى تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفى غلبة الطابع القومى على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنى يحيم على صدر الوطن ويتحكم فى مقدراته ، والسلطة الحاكمة تحتل لأوامره ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الحماير جواس الذى لم يكن ممتلا لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قبيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبعى أن يثور الشعب على هذا الاحتلال

نفس المركبين. وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت السلطان عبد العزيز من العرش، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦، والدستور الثاني (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨. وقد تميزت الحياة الخفية بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامي قبيل الحرب العالمية الأولى.

وما كان الأدب التركي ليقتف ساكناً إزاء هذه الأحداث، أو بعيداً عن هذا الصراع. وأصدق تعبير عن موقف هذا الأدب ما قاله **يعقوب قلدرى**، مفسراً تحولاً إلى الواقعية بعد أن كان متمسكاً إلى جماعة أدبية ورومانسية النزعة: «سنوات طوال وأنا أذاع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حساسة، ثم اندلعت حرب البلقان - أول كوارثنا القومية وما إن صممت هدير المدافع الرابضة في جاراتها<sup>(١)</sup> حتى أدركت أن هناك شيئاً آخر جديراً بالدفاع عنه، ثم جاءت سنوات ١٩١٤، ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار الغربى على وطننا بكل وحشية... حيثند أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة، وأنه تعبير عن الأجيال، وأنه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له»<sup>(٢)</sup> وانطلاقاً من هذا المفهوم للأدب، وتحت وطأة الإحساس الملمع بالقومية التركية، اتجه **يعقوب قلدرى** إلى تاريخ تركيا بقلب في صفحاته، مردداً أيضاً نفس العبارة تقريباً، التي صممناها من **يحيى محفوظ**، قائلاً: «لم يكن ذلك بمحض إرادته بل وجدنا مضطراً إليه حين أردت أن أسجد الحياة الجمعية، وأن أخلق نماذج حية، فكان ما عاشه المجتمع التركي من أحداث، ومن عرفت من شخصيات، هما المادة التي نسجت منها أمالي»<sup>(٣)</sup>.

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جمعا إلى التاريخ القومي حين أرادوا التعبير عن احتجاجات مجتمعيها. وكان هذا التاريخ صفحات من **نضال الشجين**، **المصرى** والتركى، ولقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير. ومن ثم لا تعدو الحقيقة إذا قلنا إن البوالة التي انصهر فيها الأدبيان كانت واحدة.

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشجين في العادات والتقاليد في شتى جوانب الحياة الاجتماعية، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التي أدت إلى تشابه الإنتاج الروائى عند كل من الأدبيين.

#### التأثير الفرنسى:

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد، بقى لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس، ولا سيما في الشكل، هو الرواية الفرنسية. ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلها العربية والتركى، خصوصاً حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية، فقد أخذوا من الواقعية أسلوباً لهم في التعبير، وكانت مدرسة الواقعية والطبيعية في الأدب الغربى بصفة عامة، والفرنسى بصفة خاصة، مصدرراً لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد.

ويترفع **يعقوب قلدرى** - حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذاً في الأدب التركى - بالآخر الفرنسى، قائلاً: «لقد استمتعت، في

وإذا كان الأدب يراقب ما يمر به المجتمع المصرى من الأحداث والمتغيرات الاجتماعية، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه. وهذا ما حدا بتعريب **عقوف** إلى أن يتأمل تاريخ مصر، قديمه وحديثه، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة، ترجمه عن الإنجليزية. ونقل عنه قوله في هذا المجال «هيات نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده». ولم يكن التاريخ في يد يحيى عقوف سوى أداة لإنسقاط هوم الحاضر ومناخه. وقد كانت باكورة إنتاجه أصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات «عيت الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» إلا نفاذ للحكم الملكى وسلطات الاحتلال الإنجليزي من خلال الإطار التاريخى، وهكذا تلمس الاتجاه القومى لدى يحيى محفوظ منذ مطلع حياته الأدبية.

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتى اليوسفور وجدنا أن الشعب التركى قد مر بنفس الظروف والملازمات التاريخية، مع بعض الاختلاف في التفاصيل، وأنه عاش نفس الكفاح تقريباً.

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنفر في جسد الدولة العثمانية من الداخل، وأعداؤها يترصدون بها في الخارج. وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح، أملاً في إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذلك إيديولوجيات متعددة، اختلفت في الوسائل وافتقت في الهدف، فمنها ما هو إسلامى يرى في الجماعة الإسلامية طريق الخلاص، وما هو عثائى يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية غير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة، ومنها ما هو ليبرالى يرى في النظم الغربية وحضارة الغرب غير وسيلة للإصلاح، وأخيراً ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك، خصوصاً بعد الهزيمة التي منيت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات المسيحية، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التي فجرت الوعى بالقومية التركية لدى الأتراك، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال. وأيضاً فقد أصيب الأتراك في صميم قلوبهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء. ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم، على نحو عبر عنه الكاتب **يعقوب قلدرى** بقوله: «إحساسنا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا، وهو عبارة آلام قاتلة عشناها. وكان أعظم درس لقلته إياى الحياة، حين رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر، تلك الحضارة التي عشت روحاً من الزمن على ثقافتها، فأصابتني صدمة كبيرة، وتفتحت عيادى على حقائق أخرى»<sup>(٤)</sup>. وقد تملت هذه الحقائق في ضرورة اعتناء الأتراك على أنفسهم في الأخذ بوسائل الحضارة، مستمسكين بترائهم القومى من ناحية، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركى حتى يمكنه النهوض بمسئولته الحضارى من ناحية أخرى.

وكما خاض الشعب المصرى معركةين، إحداهما في سبيل الاستقلال والأخرى في سبيل الدستور، عاش الشعب التركى أيضاً



وكومره» الاحتلال الحلفي الذي صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى، وجسدت رواية «ديان» (الفرير) حياة القرية التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢، أما رواية «أنقرة» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة، ووصلت أيضا مبادئ الثورة الكيالية وسليانيها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية «بانوراما» بجزييها.

وهكذا نجد كاتبتها وقد غطيا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه النقط على الوقوف على ظواهر معينة، وسحاول - فيما يلي - استجلاء ما تشابه منها:

#### ١ - الانقسام السياسي لها بين الحزبين:

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للفرد في صنع مستقبل بلاده، أو التخطيط له على الأثر. وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية، التي بدأت أحداثها مع نذر الحرب العالمية، وغلان الساحة السياسية بتيارات مختلفة، تضارفت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره. ومع تبني حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد على امتداد ثلاثة أجيال، نشهد النشاط السياسي في القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات. لقد رأينا في «بين القصرين» إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب، ومقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمي عبد الجواد، الذي كان متحمساً - فكاراً وقلماً - إلى ثورة ١٩١٩. وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى، فقد استيقظ فهمي ذات صباح فراح يمحج لونية الحياة اليومية في مترفهم، وانفصالحا عن العالم الخارجي، «فلوحت يمحج شوارع القاهرة طويلاً وعرضاً، ويرقص في أركانها. يا للعجب! ها هي أمه تمجن كعدها منذ قديم، وها هو كمال يخط في نومه... كان مصر لم تقبل رأساً على عقب، كان الرصاص لا يمزق باسحا عن الصدور والرؤوس»<sup>(١)</sup> وهو نفس الرصاص الذي أُرعدا قتيلاً في إحدى المظاهرات غداة الإفراج عن سعد... وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المشقة في الحياة اليومية في الرواية.

ومع تطور الوعي بالفضية الوطنية، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها. فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد، شاركة في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين، وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط، تعددت وسائلها، وظهر الحوار - لعاداً حينا، والساحن أحياناً - بين الأنطاب المختلفة، وهذا ما صورته «قصر اللوق»، حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين كمال عبد الجواد الوفدي وصحبه مثل: حسن سليم ممثل الأحرار الدستوريين، وصحين شفاء ممثل طبقة الأرسقراطيين وسليبيهم. وعمل الرضم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة، كانت الغاية واحدة، وهي تحقيق «الاستقلال التام».

وشهد جبل «السكرية»، أي جبل أحفاد السيد أحمد عبد

مرحلة الشباب، بقرعة ستانداك وبلاوك وزولا، أما الآن فترقني أعال مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولا... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعال. حتى إن بعض الشخصيات والأحداث نقلتها كما هي»<sup>(٢)</sup>. والرواية المصرية، على يد نجيب محفوظ، لم تكن أيضاً بمنأى عن هذا التأثير. وتكتن هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شليح السيد من نتائج حول تأثير نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعي الذي اشتهر به إميل زولا في الأدب الفرنسي.<sup>(٣)</sup> وعجود النظر إلى الشكل الروائي الذي جربه رواد الواقعية والطبيعية في الأدب الفرنسي، ندرك تأثير أدبائنا بهذا الشكل الذي عني بتصوير الحياة ودلائها الاجتماعية على مدى حقبة زمنية طويلة، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى؛ فقد صور بلزلك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية)، وتابع إميل زولا حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة، عاشت سقى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «روجون ماكار» Rougon Macquart. وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطوراً، حيث نادى الأخير بأن «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله، أو الإنسانية جمعاء، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص، ومن ثم لا بد للكاتب أن ينسج روايته بأكبر قدر من خيوط الحياة»<sup>(٤)</sup>. وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسي باسم Roman Fleuve، أي (الرواية النهر)، ذلك الشكل الذي تجل بكل ملاحه في ثلاثية نجيب محفوظ، و«بانوراما» يعقوب قنري.

#### الوحدة الزمانية:

وإذا كان الكاتبان - موضوع الحديث - قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لها، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التي شملها الروايات واحدة تقريباً، إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصري منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة، ثم عالج الوضع السياسي على الصعيد الداخلي بعد ثورة ٥٢ في «السيان والحريف»، ثم أبرز السبلات التي صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية «ميرامار»، وكانت «دفرة فوق النيل» تعبيراً عن حالة الإحباط التي عاشها المجتمع المصري بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧.

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين: الأولى، مرحلة ما قبل الثورة، وقد تميزت بالنضال القومي؛ والثانية: مرحلة ما بعد الثورة، بما فيها من معاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة.

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات يعقوب قنري أيضاً؛ فزرى صورة الحكم الاستبدادي للسلطان عبد العزيز من خلال رواية «هب أو شرق» (الجميع ينفون نفس الأغنية)؛ ووصلت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة القارين من حكم السلطان عبد الحميد في رواية «برسوركون» (المنق)؛ ثم تابعت رواية «هيراتي قنوق» (قصر للإبحار) تداعي التيم خلال العهد الحميدي والحرب العالمية الأولى؛ ووصلت «حكم كيجيه مي» (حشية الحكم) الصراع الحزبي الذي أعقب إعلان الدستور الثاني عام ١٩٠٨، وصورت رواية «صودوم

باشا، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسى ، أحس بها البطل حين أسلك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يديه ترتعشان فقال : « لقد انتهيت » . ومع نهاية الرواية تطلعتنا لنرى الحرب العالمية الأولى .

ولقد استغل يعقوب قندرى كل ما أوفى من إمكانيات روائية لنقل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامى ، بما في ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ، كان أحمد صميم شخصية حقيقية ، وكان اغتياله أول اغتيال سياسى في تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لثقل شديد آنذاك ، ووصفها النقاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب التقديرية لسليبات الحياة الحزبية في تلك الفترة .

## ٢ - تداعى القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعى في النفس البشرية ، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية . ولأنك أن القيم التي يقوم عليها مجتمعنا الشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجح إلى أصول دينية ، وتشمل غالبا في قيمة الشرف والأمانة والعفة ... الخ . ويعتبر غل الإنسان عن إحدى هذه القيم انبعاثا أو تداعيا في نظر المجتمع على الأقل .

ولهذا التداعى أسباب مختلفة في روايات نجيب محفوظ ، تنحصر ، غالبا ، في أخلفته الحزبان الكريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصرى . وقد غطت هذه الآثار في نحو طبقة أغنياء الحرب الذين أثروا ثراء فاحشا ، وصاروا يذلون ما في جيوبهم سعيًا وراء حياة المتعة وللذات ، كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل «جامعة أعقاب السجائر» و«مارسنا الرذيلة في القاهرة الجديدة» ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما نجده عند إسمان ومحبوب عبدالدايم في نفس الرواية ، وكانت شخصية حميدة في «زقاق الملوك» أسدق نموذج لهذا الانهيار الحلقى ، فقد كفرت بالزقاق وما يعاينه أهل من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن - بوضوحها الطبقي وتكوينها النفسى - بمنجاة من السقوط ، فاحتلت أول فرصة تطلعت في شخص فرج الذى أغواها ودرجا على غزو الغواية حتى أصبحت غائبة في الحانات التي يؤمها عساكر الإنجليز . ولأنك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لنجدتها في «الثلاثية» أمرا شبه عادى ، يمارسه السيد أحمد عبد الجواد وصحبه في بيوت (العالم) بصفة منتظمة .

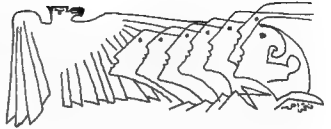
ونجد بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التي كانت تضحي بقيمة الشرف والعفة سعيًا وراء مطامع مادية ، لم تصل إلى بئسها من السعادة ، فهي تنتهى إلى الفصاع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية . وهذا ما حدث لمحبوب عبدالدايم في «القاهرة الجديدة» وحميدة في «زقاق الملوك» ، وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند السيد أحمد عبد الجواد في «الثلاثية» .

الجواد ، تطورا آخر في مجال الانتماءات السياسية ، ذلكم هو تغفل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصرى ، ولا سيما المتوسطة والعامة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المتمسكين إلى الاجتماعيين . وقد مثل الانجاء الأول أحمد شوكت ، والثاني شقيقه عبد الملم شوكت .

وقد دلت الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقة العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة الماطقة التي تمت بين أحمد شوكت وسوسن حاد في التبدل أيضا على إمكانية هذا الانجاء بين الطبقتين المتوسطة والعامة ، فقد نجحت هذه العلاقة الماطقة ، في حين أخفقت مثلها بين عايدة ، سيلة الأرستقراطية ، وكال عبد الجواد ، سليل الطبقة المتوسطة . ولكن نكل ملاحظ صورة الحياة السياسية في تلك الفترة تضيق ظاهرة الفراق السياسى والوصولية في «القاهرة الجديدة» و«عنان الحليل» .

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية في مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح يعقوب قندرى في ملاحظته لمسيرة المجتمع التركي ، من حرب ضد الاستعمار في إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المتمسكين إلى «الشبيبة الثمانية» لمواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى «تركيا الفتاة» في عهد السلطان عبد الحميد ، الذى ما فى يطارده أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، ملتين حريا شعواء ضده ، ومتخلين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية «بروسكسون» (المنفى) تسجيلا لهذه الحرب ، وتصويرا لحياة المهاجرين في المنفى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بتزول السلطان على رغبتهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة النيابية في تركيا .

ويبدأ الكاتب في روايته التالية بما انتهى إليه في الرواية السابقة ، فيصور في «حكم كجده سي» «عشية الحكم» الصراع الحزبي القائم بين جماعة الاتحاد والترق و«معارضيا عقب إعلان الدستور . استخدم هذا الصراع بين الاتحاد والترق ، وهو الحزب الحاكم في ذلك الوقت ، والمعارضة التي التفت حول ما سى عجزب والائلاف والحرية . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية أحمد كرم وصديقه أحمد صميم إلى المعارضة ، وكلاهما مسحقين يمثل الشباب المثقف الذى أدرك أن الديمقراطية تعنى تبادل الرأى لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذى كان يرى في الديمقراطية صراعا على السلطة ، الغاية فيه تير الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاختيالات ، فاغتيال أحمد صميم . وكان لهذا الاغتيال وقع المصاعقة على قلب أحمد كرم ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه في هدوء ، بل دروا مؤامرة لأغتياله ، مستغلين في ذلك الفتنة «سامية» بين أمها ، وهى شقيقة لأحدائى متطرف . وهذا ما جعل أحمد كرم يفر من تلك الفتنة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التي أعقبت اغتيال محمود شوكت



واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية. وكان لابد للرواية وهي «صانعة الحياة» كما يصنعها الروائي التركي خالده ضيا - أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتفتين هذه الثورة والتخطيط لها كما سئى.

تابع **يعقوب قلدرى** الثورة الكالية منذ إعلان حرب الاستقلال، صلباً من عمق الحق بين المثقفين قادة الثورة، والفلاحين جنودها، وذلك من خلال رواية «ديان» (الغرب). والغريب هنا هو ضابط من الحرب، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين. وحين طالت إقامته بين أهالي القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه، حتى إن الفتاة التي أحباها رفضت الزواج منه لتزوج من ابن قريبها.

ويقدر ما كانت رواية «أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة، وأسير الحياة الاجتماعية فيها، كانت أيضا تصورا لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قم. عاشت أنقرة ثلاث مراحل من خلال بطله الرواية **صلحى هانم**، التي وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك تظليل بك، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها غرباً من الحال أول الأمر، فإزالها يعيش في استانبول بما فيها من وسائل حضارية، ومازالت تحن إلى حياة جديدة غريبة الخط. ومن ثم تراها مستكبرة على من حولها، متعربة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها. وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني، فقد تزوجت البيكاشي **مضى بك** الذي ورثها ما كانت تصير إليه من حياة غريبة الخط، فقد أصبح من رجال الأهل، بعد استقالته من الجيش، وأصبحت حياتها غارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستعربين الأجانب وإفاداتهم التجارية. يبد أن **صلحى هانم** سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضا، خصوصا بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب **نفحات ثامت**، الذي ساعدها على الخروج من أزمتها، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضا بزواجها منها. كان نفحات يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية، وكان متشعباً بروح الأناضول، فأقنعها بهذه الروح. ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاضطراب يزول، وبدأت الهوة تضيق بينها وحياتها المحلية. والدليل على ذلك اشتغالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال. يبد أن الكاتب وهو يعرف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال وتصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قم أصيلة، يعرب عن خيبة أمه في تحقيق هذا التصور في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول: «كنت أقصو أن هذا سيحدث بعد عشرين عاما من الانقلاب، ولكن ما قد مضى عشرون عاما على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني» (١١) - ويقصد حياة التفرنج.

ورواية «بافروما» - كما تدور من اسمها - هي إطلالة على مجتمع الثورة الكالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠. وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكيل لنا في النهاية لوحة كاملة مجتمع ما بعد الثورة، حملها الكاتب رؤيته ونقده للسلطات التي صاحبت التطبيق، وهذا نفسه ما فعله نجيب

ولم يكن المجتمع التركي منتجة من التأثير بالحرب العالمية وويلاتها، فقد جعلت هذه الحرب **يعقوب قلدرى** يكفر بالحضارة الغربية، ويدرك زيفها، بل يصنفها في كتابه (من جبال الألب) بأنها «عالم من التناقضات، وغمرة لسلسلة من الحروب المدمرة، وليست ثمرة عصر النهضة». كما اشتد إيمانه بالشرق، فهو عنده يمثل «الروح السامية». وقد تناول **يعقوب قلدرى** آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «**فيراقي قولاي**» (تضر للإيجار). فيها هي ذى سحنة بطله الرواية، وسجدة أحد الرجال اللذين كانوا يعملون في قصر السلطان **عبد الحميد**، تضيق ذروعا بقصر جدلها الذي لايجد فيه من الإمكانات ما يساعدها على تحقيق مطامعها، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية، ولم يكن في طاقة جدلها وأبيها الإئفاق على هذا المستوى، ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل غنى يوفر لها هذه الإمكانات، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة، فالزواج قيد وهي لا تحب القيود. وأيضا فإن القصر وجدلها كانا يملآن القيم القديمة المتعصبة، في رأيا، فهجرت القصر إلى حياة اللهر في ملاهى «بك أوجل»، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصبحت شبيهة أمل، عادت لتجد أبها وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز، يسهر حتى الصباح، وقد جمع حوله رهطا من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويبارسون القار. وما أشبه «حميدة» عند **نجيب محفوظ** «بسنحة» عند **يعقوب قلدرى**، فكلاهما كانت تلث وراء حياة أقامت صرحها في محبتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع، وكلاهما هجرت قيمها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع، بل لم تنبأ بالاستقرار النفسى.

وينبى أن نشر هنا إلى أن **يعقوب قلدرى** وهو يعتقد انهيار القيم عند وسنحة - التي تمثل شرعية من الجيل الجديد، لا يتجدد قم جدلها الذي يمثل جيل (التنظيقات)، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد، تلك الفئة التي قادت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال.

وكانت رواية «**صودوم وكومره**» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شرعية من المجتمع الاستانبولى وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى.

وهكذا رأينا من خلال علمنى **نجيب محفوظ** و**يعقوب قلدرى** الدمار للمعنى الذى أحدثته الحرب العالمية في مجتمعات الشرق.

### ٣ - الثورة الاجتماعية:

شهد كل من الشعبين، المصرى والتركي، ثورة قام بها الجيش،

القية ، صاخبة وساخنة خارجها ، وكلهم خائف على «الكبرى» ، ولذلك فسلكهم يشويه الفراق والرياء . كل ذلك نراه من خلال مناجاة النائب **خليل** زامل نفسه ، الذي كان ينشئ أن «يصحل الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعولها الزباب ، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»<sup>(١٤)</sup> .

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكالية قاتمة ، مقمعة بالشاؤم . فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع ، «قالتاجر غير راض عن تقلبات السوق ، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدلت عليهم وطأة الضرائب ، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يشنون من ارتفاع إيجار المساكن ، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين ، وصغار الفلاحين مازالوا في غلظتهم ، وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معا ، أما الألمانية فقد كانت سيفا مسلط على رقاب رجال الدين»<sup>(١٥)</sup> .

وكما برزت أمتنا (البانوراما) لنرى من خلالها سلبات الثورة الكالية ، كشفت لنا قصة «معمار» عن أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ، وذلك من خلال شخصياته : شخصية **مرحان البحيري** عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل التفاف السياسي في تلك الفترة ، إذ إنه يتشقق بمبادئ لا يؤمن بها ، بل هو خائف لها ولكل القيم الإنسانية ومن ثم فقد غرر بزهرة الفلاح ، التي ترمز إلى مصر في الرواية . وشخصية **منصور باهي** أيضا تمثل خيانة للثورة ، فقد خان الأمانة ، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها . وإذا اعتبرنا هؤلاء طبيعة الثورة فهناك حطام لها أيضا . وقد تمثل هذا الحطام في شخصية **طلبة منصور الإطاعي** ، الذي أصدر مديا حين استولت الحراسة على أرضه ؛ وشخصية **حسني علام** ، الذي رفضت قرينة له الزواج منه لأن البلد أصبحت بلد شهادات ، وهو لا يحمل أية شهادة .

ويتابع **نجيب محفوظ** السلبات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «**لثرة فوق النيل**» ، فزرى كيف أدت المفارقة بين الشعارات الملمنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع ، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين تحلم أكثرية الكاتيب بالانتفاء والكرام ، وليلال الأسس المسمورة»<sup>(١٦)</sup> .

وما من شك في أن كلا من الكاتيب كان شديد الولاء لثورة مجتمعه ، متعاطفا معها ، فلم يكن لقلدهما هجوما على الثورة بقدر ما كان حرصا على تصحيح مسارها .

### الشخصية بين الإبداع والعمل :

حفلت الصورة الجمعية التي رسمها كل من **نجيب محفوظ** و**عقوب قنري** بجمع متتبع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها . ومن الجدير بالذكر أن الكاتيب لم يكتفيا بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات ، بل أمتنا في الولوج إلى العوالم الداخلية لها ، مستبطين أثر الأحداث عليها . وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها ، خصوصا

**محفوظ** حيال ثورة ١٩٥٢ . والمجتمع التركي كما نراه من خلال «**بانوراما**» **يعقوب قنري** قد أصيب بحال من الفصيح وقندان التوازن بعد مضي خمسة عشر عاماً من الانقلاب . وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل **نوراد** ، أحد أبطال الرواية : «ثم ماذا ؟ وإلى أين ؟» والإجابة عن هذا التساؤل تتم من ألم شديد - لا أعرف ! لا أعرف شيئا قط ، بمعنى أوضح فالحوادث قاتلت حدود إدراكنا ، ستود جميعا ، نحن والعالم ، إلى ظلمات العصور الوسطى ؛ فلا العلم ولا الفلسفة بقاديرين على إنقاذنا ، وسيأتي يوم تسيطر فيه قوى عمياء - مازالت مجهولة بالنسبة لنا - على مقدرات الإنسان»<sup>(١٧)</sup> . ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة . ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم ، كما يشكو **أحمد نعلمي** مدرس الفلسفة إلى صديقه : «هم كل شخص ارتدى القبعة ، أصبح حليف الذنق ، زعت المرأة حجابها ... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا ؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات ، وقلد كل البعد الأوربية ، ثم قامت حركة **قباقي مصطلح** الرجعية ، التي لا تختلف كثيرا عن تمرد الانكشارية»<sup>(١٨)</sup> . وفضلا عن ذلك نرى أحد الولاة وقد اتفق بيلش على بناء قاعات الليباردو ومساح لا يؤمها أحد .

ونرى من خلال هذه «البانوراما» ومآلات فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة ، فالتاجر **حسن منصور** زاده يشكو - على الرغم من ترديد أرباحه يوما بعد يوم - من ارتفاع الأسعار الناتجة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين ؛ والموظف **الصغير تهازي بك** ، الذي ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاما وكله أمل في أن يتقاعد مترا بضمنا ليتخلص من وطأة الإعاريات وارتفاعها ، رأى بضمنا من الأمل فيما يقيمه الدولة من مجمعات سكنية للتسليك فبادر إلى دفع الخن ، ولكن القائمين على المشروع ما فتؤا يطلبون المزيد من النقود حتى حيز عن السداد ، وانتقلت للملكية إلى شخص آخر . ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالا ، فها هو ذا **هتان نوروي بك** قد أصبح مرومسا . في ديوان وزارة الخارجية ، لشاب في سن أبنائه ، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن . وطفح به الكل حين توالت عليه «بلاغات تزعم الملكية» ، فارة تنزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف ، وأخرى لتجميل الميدان ، وما إلى ذلك من المشروحات للمدنية ، أما أحد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التي مست الجانب المنعوى من شخصية الإنسان التركي . وللملك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر حفا . وهذا ما نراه في شخصية **الحاج طمحينجي** زاده أمين أفندي ، الذي رفض أن يوارح داره لعدة سنوات خوفا من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش ، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج ، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يمن عليه عقد القران في البلدية ، فامتثل لهذا القانون ، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعيا . ولم ينس - بعد مرور عشرين عاما على الثورة الكالية - أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كما رآه في محلل حديقة الألة . ويتمتع قائلا «لعمنة الله سلطة»<sup>(١٩)</sup> . أما جنود الثورة **جهودهم** على تطبيق مبادئها ، أعضاء اللجنة التشريعية ، فقد انحصرت جهودهم في إرضاء «المناصب العليا» وليس الجماهير ، مناقشتهم روية هادئة تحت

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك . بل إننا نجد ياسين في « بين القصرين » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كرم ، مؤمناً بحيث ما ينقله من الحياة من جسد . بل بطلان هذه الحياة أصلاً ، فيها هو ذا يشر بكل ما في قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده مثالا في عالم الواقع ، ولكنه يشر به كأنما في قلبه ودمه ، فما أجده أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو قلتمص الحياة عينا من العيش ، وباطلا من الأباطيل<sup>(١٧)</sup> . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا في موقف حسين في « بداية ونهاية » ، حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليعيها ويسافر إلى لسطا لاستلام عمله ، فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس . وكان حواره مع نفسه أصنق تعبير عن هذا الموقف : « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل .. أرفض . أقبل . أرفض . ثم ينتهي هذا التردد إلى الإذعان » ، فلا حياة إلا بالإذعان . لن يدري أحد ، ولكن سأذكره ما حييت ، وسأعجل ما ما حييت .. فلاأخذها كلين ثم أقضيه عند الميسرة ... إلى جناح ، شريف وجائع ، ولن أرفض . تبأ للحياة<sup>(١٨)</sup> .

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التي جسدها الكاتبان في أعمالهما الروائية، ذلك الحوار الذي لم يكن يترجم إلى عمل إيجابي . ولست في موقف الحاكم لهذه الشخصيات ، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتها . وهو كما يبدو التزامها بالواقعية النقدية التي لا تفرس على أنطالها تقدم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانتيار وأوجه القصور في المجتمع كما رأينا .

في موقف الأبطال حيال جوانب الانتيار الاجتماعي . وهو موقف التردد دون الإقدام . والحيرة دون اتخاذ القرار . والإرادة دون العمل . وابتصار موقف الفكر دون التطبيق . ومن ثم ليس يستغرب أن نجد التمازج . مصريين وأنوكا ، قد التقوا عند وصف هذه الشخصيات (بالعالمية)<sup>(١٩)</sup> . وقد تجلت هذه العالمية بكل معانيها في شخصية أحمد جلال بطل رواية (الغريب) ليعقوب قلبري ، فقد ظل طيلة إقامته بالقاهرة . يراقب سكانها ، مستكشفا سلوكهم ، ملتصا مشاكلكهم معكرا في الاقتراب منهم لمساعدتهم في الخروج من عنتهم . ولكنه لم يكن ليفعل شيئا سوى مناجاة نفسه : « إلى أين أمضي ؟ وأين مكاني ؟ من سيمضي ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سينقذني من هذه الغربة ؟ أما من أمخ ؟ أما من أخت ؟ أما من رفيق ؟ »<sup>(٢٠)</sup> وظل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن دامه العدو القرية فلم يحرك ساكنا ، إلى أن أجبره الأهالي على الذهاب معهم ، على الرغم من خبرته بوصفه ضابطا سابقا ، بل إن هذه الهنة كانت كافية لأن يجعله يذوب مع الفلاحين . ومع ذلك فإنه يعترف قائلا : « حتى الهنة لم توجدنا بل عمقت الهوة التي بيني وبينهم »<sup>(٢١)</sup> . ولم يكن هذا موقف أحمد جلال فقط ، فيها هو ذا أحمد كرم بطل « حكم كيجه سي » يقف متفرجا أمام الصراعات الخفية ، نادما على تحسكه بالمعارضة : « إلام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة مستحق سمادة الوطن ورواحه بينه ، حتى لو كان لك قوة السر في عشه ، فماذا ستقول ساعة الاحتصار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت بمناقد على حزب الاتحاد والائتق . إذن فهم كنت تتدافع ؟ وفي سبيل أي شيء كنت تتناضل ؟ لقد كنت تدير تسلوب الإزادة ، كالتسائر في نومه ، والموت هو النهاية »<sup>(٢٢)</sup> .

## • هوامش

- (١٧) Karsosmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412.  
(١٨) وهي ثورة مضادة لانتقال ١٩٠٨ أرادت القضاء على حركة الاتحاد وإثارتها للفساد.  
(١٩) Yakup Kadri, Panorama, S. 414.  
(٢٠) نفس الرواية S. 32.  
(٢١) نفس الرواية S. 414.  
(٢٢) نجيب محفوظ ، ثورة فوق النيل ، ص ٣٧ .  
(٢٣) تنظر الملل ١٩٧٠ « ملأه الفرد حد نجيب محفوظ » (دكتور على الزامي والناقد التركي Cevdet kurret من ترجمه السابق  
(٢٤) Yakup Kadri, Yaban, S. 77.  
(٢٥) نفس الرواية S. 154.  
(٢٦) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi, S. 338, 339.  
(٢٧) نجيب محفوظ بين القصرين ، ص ٣١٠ .  
(٢٨) نفس المؤلف ، بداية ونهاية ، ص ١٩١ .

- (١) يعقوب قلبري قراعيان أول . ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب يتنى إلى حالة من عائلات الأنطون العريقة عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها ستين ليوم مرة أخرى إلى مصر ويتبع في مدرسة القرير بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان لهذه الفتاة المصرية أثر في إنتاجه . إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة في أحد قصور القاهرة . اشتغل بالمهاسة مع الأدب وكان مقرباً لدى أتقورق . تولى عام ١٩٧٤ .  
(٢) نجيب حق ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٧٦  
(٣) Kabaklı, Ahmet, Türk Edebiyatı, C. III İstanbul, 1974, s. 403  
(٤) جلالته . تقع في النبال القرى لاستنيرل أي مدخلها من ناحية البلقان .  
(٥) Kadret, cevdet, Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman, İstanbul C.II, 1970, S. 113.  
(٦) المرجع السابق S. 100.  
(٧) S. 114, 116  
(٨) المرجع السابق .  
(٩) ذكر شفيق السيد ، الجاهات الرواية المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .  
(١٠) Kabaklı, Ahmet, S. 408  
(١١) نفس المرجع  
(١٢) نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٣٣٨ .  
(١٣) Karsosmanoglu, Yakup Kadri Ankara

# مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة / ت ٧٥٦٤٢١

تقديم  
للشاعر الراحل  
صديق حسن الدين  
مؤلف

كما تقدم  
لجمهور  
القراء

● كتب ومراجع عربية وأجنبية  
● جرائد وصحف ومجلات ودوريات  
● فتواميس متنوعة  
● كتب للأطفال مصورة وملونة  
● شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية  
● شرائط فيديو كاسيت تعليمية  
● وأفلام عربية وأجنبية

# الحوار الروائي

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائي في منظورها الفني العام ، ولذلك مكانه من مكيّة النقد الأدبي ، ومن ثمرات النظرية الروائية على وجه الخصوص ، فضلاً عن أن كثيراً مما يمكن أن يقال في هذا الصدد قد أصبح من نافلة المعرفة في أوساط دارسي الأدب وبصديه على حد سواء . ويقتل لاتخذ هذه الغاية بحيث تستغرق مشكلات الحوار المسرحي ، لذلك - من الناحية المنهجية - مقام آخر ، بالإضافة إلى أن مباحثه الحوار الروائي أسلوبياً ووظيفية قد لا يطبق بالضرورة على مباحثه الحوار المسرحي . صحيح أن الحدود بينها ربما تتزاح أو تتطارب أو تتأس في بعض جوانب التطبيق ، بيد أنه يظل ثابتاً - من الناحية النظرية على الأقل - أن الكلمة في الحوار المسرحي وجدت أصلاً لكي تخلق ، وأن الكلمة في الحوار الروائي وجدت أصلاً لكي تقرأ ، وبين التلقين والقراءة مسافة تحالفي في دقة تلك التي تقع بين العمل المسرحي والعمل الروائي .



مواقف النقاد تجاهها ، وشهادات المبدعين من كتاب القصة في شأنها . ولأن القضية في صورتها العربية لا تبدو أن تكون فرعا لغاخرة أخرى أكبر حجماً وأشدّ خطورة ، هي ظاهرة الازدواج اللغوي ، والتنازع الدائم بين الفصحي والعامية ، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث ، وهي ظاهرة علمية في مجملها ، وإن كان لها بعض وجوه الشبه الجزئية في اللغات الأجنبية الحية ، فإن من المشروع أن تنقيد هذه الحدود المحلية فيها نعرض له من شهادات ومواقف ، ضارين صفحا من تجليات هذه الظاهرة في آراء المستشرقين ، وما أكثرها ، مؤثرين أن نضع نقادنا ومبدعيها داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد في فرض رأي اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل .

(٢)

ولا يخفى أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبتت فيها الجوانب الفنية بالحوادث القويمة والنزاعية التماسا شديداً ، كما اختلطت فيها بواطن الاختيار وتراجعت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه ، على حين لاتزال عينه منصوبة إلى الاتجاه الآخر ، الأمر الذي غلّف كثيراً من المواقف ، ووهبها بالتردد ، أو التوسط ، أو حتى التراجع . ويمكنك أن

ولا يتأثر من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية في الحالتين قد تستهدف بعض المرامي الفنية المشتركة كالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة ، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها ، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل ، ولا يتأثر منها - كذلك - ما يمس الكلمة في الحالتين من خاصيقي الترجّح والغاية ، نفي بذلك أنها رسالة ينضّ المتحاوران فيها بدورئ المريل والمستقبل ، وأنها لاتستقل بغايات جمالية خالصة ، كذلك التي يمكن أن تستقل بها الكلمة الشعرية ، فعل الرّهم من هذا وذلك ، تبقى للكلمة في الحوار المسرحي طبيعة « الفعل » التي تشملها من طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ، وهي فعل لا يوصفها سبباً لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية فحسب ، بل هي فعل لأنها - في المقام الأول - واقعة لفظية ذات خصائص إيقاعية ورمزية ، ربما توفّق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم الفعل بمفهومه المادّي المألوف<sup>(١)</sup> .

لا يبق بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن نقول بكل مباشرة ووضوح ، إن غايتها لغة الحوار الروائي فحسب<sup>(٢)</sup> ، وهي لاتستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة في نتاج هذا الكاتب أو ذلك ، فكل تلك المناقشة التطبيقية تقتضي من السمة والتفصيل دراسة - وربما دراسات - أخرى ، بل تستهدفها من خلال

كما تجل تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفصامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي - كما يصفها زكريا الحجاوي - لغة قصت فيها القصص شعرها وذوايب أصولها، ونظقت فيها العامية بدنها، وابتست قليلا لتخفي ما بين تعابدها من هموم.

وزكريا الحجاوي فنان وكاتب قصة، ومن ثم لا ينبغي كثيرا بتحديد مصطلحاته، ولا يكثر كثيرا بالتمييز بين الموقف الإشالي والموقف العلمي، ويكتفى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المروعة، ولكنها - على مراوغتها - لتخفي المنظور الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجلى فيها نحن بسدده فصب، بل تدها إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الحادف، وما إليها، «والحياة الاجتماعية - كما يرى الحجاوي وبقيله - تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعتنا لفة ليست هي باللغة القصصية، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمي، اللغة الفصامية»<sup>(٨)</sup>.

وسواء أسميناها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكم، أو «الفصامية» كما أطلق عليها الحجاوي، فإن هذا المصطلح التوفيق سرعان ما يتبدل من أفلام المبدعين، الذين رؤوا له في بداية الأمر - إلى أفلام النقاد والدارسين، حتى لفره يبرز مرة أخرى في صدر السِّبَّات بنفس الملامح، وتحت نفس الشعار تقريبا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع - كما يرون - «بين رصانة القصص، ومرونة العامية»<sup>(٩)</sup>.

ودعك من الأوصاف الرجراجة كالرصانة والمرونة، فهي بما يصعب الاتفاق على دلالة، فضلا عن الاتفاق الأخير على اجتماعه في اللغة الوسط، وبق أن هذا الموقف التقدي الأخير يحاول المضي إلى مدى أبعد قليلا من سابقه في تجسيد بعض جوانب الوسطية، إذ يرى تعليق تحت الشخصية، بدلا من ربطه المطلق بنمط اللغة، ويعني آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة في الحوار وفقا للتفاوت بين الخادج القصصية: «لا متوسطة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلا أو امرأة من أولاد البلد الذين لا يمكن أن يتصور القارئ أن تجري على لسان أحدهم عربية فضيحة»<sup>(١٠)</sup>. ومنطق الاصطفاء الذي يحكم النزعة الوسطية لا يتخلف حتى في ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاة لا يتم من طريق تهجين القصص بالعامية، بل ينض على المزاجية بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة، توازينا وتختلف باختلافها مستويات الحوار المتلوق. وإذ كان مثل هذا الموقف أصوله في جيل الريادة، حين دعا عيسى عبيد إلى إنطاق الأماجم «برطانتهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضا عند الرجل الأحدث من القاد، والبدلت في مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك ما يكتبه الذكر على الراعي (مارس ١٩٥٩) في مقام التليق على عمل أدبي جديد ليوسف

تظام ما يكتبه عيسى عبيد في مقدمة «إحسان هام» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين في هذا المقام) لتري مدى الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين القصص والعامية في الحوار، «فإن استعملنا الأولي ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية واللغة في تصوير الأوهان الحلية، وإن استعملنا الثانية فسينا على اللغة العربية، وسكننا على إخراج النوع القصص أو المرسمي من أدبنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من القوى وأعظم أركان الآداب المصرية»<sup>(١١)</sup>.

وقد ينش وضع القضية على هذا النحو بتدو المبدع أمام تناقض مرشحات الاعتبار، ولكنه في واقع الأمر تالف من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تالفها إلا لأن عيسى عبيد - شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة - فهم «اللغة في تصوير الأوهان الحلية» فيها حروفا، فهمها من منظور مآخاه جورج شهابيل فثوثرغرافية الحوار الروائي<sup>(١٢)</sup>. وحري بمثل هذا الفهم أن يقف بصاحبه إلى درب مسدود، فهو إما أن يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بمثل توفيق يهينه عظومات كليها، أو قل يهينه - في الحقيقة - مشقة الاختيار، ومن ثم ينتهي إلى تلك التزكية السجية: «حتى نوق بين الفن واللغة ارتباطا أن تكسب الأحداث الثانية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض الألفاظ حامية، حتى لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف.... أما إذا كانت الأحداث قصيرة ومقتضبة فيصن بنا أن نقلها كما هي، كما تصدر من الأشخاص المختلفي التحل والأجناس، بألفاظهم العامية، وطرانهم الأصجية»<sup>(١٣)</sup>.

إن وسطية الرؤية في هذه القولوة تفضي إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحوارى ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلى، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أصغى. وقد يكون هذا التهجين مفهوما إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم ما يضررب إليها من مفردات عامية أو ولغة، قادرة - في ذات الوقت - على تكيف هذه المفردات وفقا لمنطقها الخاص، ولكن الذي لا يفهم حقا أن تظل اللغة من «الفرانج» اللغوية دون أن يجل ذلك نظامها من الأساس، ناهيك عما يربط بهذا النظام من قيم دلالية وجالية.

هذا الموقف الوسطي الذي يتلوق في وضع المسألة من مواجهة القصص بالعامية، ثم ينتهي في حلها إلى ما يقصد توفيقا بين أطراف المواجهة، وما هو بذلك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه اللوارة أو الكون، حتى نصيربه في الخمسينيات وقد اكسب شكلا جديدا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجل هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة<sup>(١٤)</sup> التي حاولت الترخص في بعض الخصائص التطبيقية والتربصية والمجتمعية، حتى تكون مفهومة لدى القاصص والناش على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم القصص والعامية معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح القصص<sup>(١٥)</sup>.



العامة، وإن بقيت لها - مع ذلك - طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير، والافتراض . ونعني بالتخيير وضع كل من اللتين في مقابل الأخرى، وبالافتراض محاولة الناس حلّ يمثل غالباً في تعليم القصص بالعامة أو للزوجة بينها . وقد أسهم النقد الأكاديمي - مع مرور الوقت - في هز صلاية المبدأ الأول، بل مجاوزته عندما يقتض الأمر؛ فلم تعد القضية في هذا النقد قضية فصحي وعامية، بل أصبحت تطرح باعتبارها قضية لغة فنية أو غير فنية . وممّزى ذلك ألا تكون الفصاحة ممة راكدة لنظام لغوي ثابت، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه، في عمل بعينه، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

ولشكاً نقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولاً وآخراً؛ فحرية الكاتب في استخدام الحوار المناسب لتجربة هي الحل، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية؛ ولكن هذا الشرط بدوره نسي؛ لا لأن الحاجة الفنية - بتبصير الدكتور شكري عياد - أمر يقدره الكاتب؛ و « لكل كاتب أسلوبه، ولهم على كل حال أن القضية لم تعد اليوم قضية فصحي أو عامية، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحدث عن هذه اللغة الفنية لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعاً » (١٣)

وفي مقام تغذية هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكري عياد بتجربتين، إحداهما معاصرة، والأخرى تراثية . فأمّا المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور، الذي قضى روحاً من حياته الأدبية يكتب حوار آجاله بالعامة، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى القصص، حين استشعر أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامي يخلّ بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأمّا الأخرى فهي ما كان يلجأ إليه الجاحظ في نوداره، حين يورد كلام العوام على عاميته، وأحاديث الجوارى الأصصيات بما فيه من رطاعة وصجمة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين، بيد أنه إذا كان لتحول تيمور من تفسير، فهو تفسير لصالح القصص في المقام الأول، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مقيدة، وقد بُدِّئَ إليها في بحالته على وجه الخصوص، وهي إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن، أو كلام غير محرب، أو لفظ مدلول من وجهه، فإنها لم تبلغ بهذا الصنيع حد التقيد المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك « البطاقات » التي حدثنا عنها الدكتور مندور، والتي لا يصلح استخدامها إلى مستوى الاطراد، ومن ثم لا يكون ثمة تريب على اللغة القومية في استروائها، وتكييفها لمنطقها، وإمدادها بما هو من طبيعتها، وانحصارها - في النهاية - داخل نسجها الخيالي .

(٣)

الحاجة الفنية - كما رأيت - كانت منطقاً أقضى بالنقل إلى ترك الباب مفتوحاً أمام حرية الكاتب وفق متطلباته ضرورات تجربته،

إدريس، يقول: « الذي أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من القصص والعامة استخداماً فنياً وليس بلاغياً، بمعنى أن نستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفني، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما، أو عن شخص، لايتأتى إلا باستخدام العامة فقد وجب استخدامها، وإذا كان التعبير بها يسّر إلى الفكرة أو الشخصية، فقد وجب استعمال القصص، وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهري مثلاً ينبغي أن يجري باللغة القصصية؛ لأن هذا ضرورة فنية، كما ينبغي أن يجري حوار الحوزي مثلاً أو الشّبال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح، ولا أظن أن خلافاً كبيراً يمكن أن يقوم بشأنه » (١٤) .

ومنطلق « الاستخدام الفني » للغة الحوار لايتلو من مشروعية مادامت نسلم بتخاصية « التوجه » التي تتميز بها الجملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية؛ نعني مادامت نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها، بقدر ما تستمدّها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية، وسدى الحديث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنعلة، ثم هو منطق يتجر من وضع القضية في صورة مواجهة بين خيارين مجردين، بل يقنع بإحالة المسألة بكاملها إلى قدرة الكلمة على التعبير الفني، بمعنى أن تنصّب لغة الحوار في كل عمل لغويّات الدالية، ولا بسببها الفنية المستقلة، ثم يأتي دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه اللغة، وحظها من إثراء الكلّ القصصيّ في حدود ما يحكمه من تلك المقومات . وفي هذا كله غناه، لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك التبرة المياريّة التي توجب الانتقال من القصصيّ إلى العامة - في الموقف الحواريّ الواحد - طبقاً لمستوى الشخصية الثقافي . وإذا كان الأمر واضحاً - ولو على سبيل الافتراض - فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين الجوّجين اللذين ذكرهما، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات؟ وماذا نكتسب من تلك الهوة التي يسقط فيها القارئ حين يتنقل فجأة، وبلا ملاحظات، من مستوى فصيح محض إلى مستوى عامي صريح؟ ثم ألا يفرض هذا الانتقال المباحث إلى هزّ مبدأ الإيثار البالغ، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية؟

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصداً حين خلط هذه الفجوة، فلم يذا تطبيق مستوى الشخصية بمستوى لغوي شديد الخلة في تبانيه مع بقية السنوات، وهو إذ يقرّ أن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكي لندن Slang، ينتهي إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يحكونه شعراً ونثراً، وقصصاً ما يفيدونه منها، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا، هو استعارة بعض المصطلحات الشعبية، أو بعض التواتر التعبيرية الدارجة، التي تقلّ للشخصية المتصارعة « ما يشبه البطالة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي » (١٥) . والذي لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقاتها الفصحى، يفرض بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق، الأمر الذي ينع عنها كثيراً من أسباعها

المستقبل ، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يتدهم الماضي والمستقبل في آن نفس منحدر من الخوض لمنطق المصاحبة الزمنية ، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ الخفوي ، من المرد إلى الحوار ، ومن الحوار إلى حديث الذات ، ومن صيغة ضمنية إلى أختها ، دون إحلال يوحده البناء وانسجامه . وإذا كانت الثلاثة تمثل الخط الأول ، ففي «اللس والكلاب» مصداق هذا الخط الأخير .

وتتميط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر - في نظر أصحابها - مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير ، بل يكاد يحلها بضرورة واحدة . وفق الخط الاستاتيكي تحفظ الأنفاظ في أغلب الأحوال بينيتها وحدودها التي نجدها عليها في القاموس . ولأن نظرة المؤلف للصور المتأمل غير المنفعل معصورة من حل ، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الأنفاظ ، وساغ استعمال القصصي في الحوار بدل الغامية في الثلاثة ، مع أنها من المذهب الواقعي . أما في الخط الديناميكي - بشهادة اللس والكلاب - فأنتك تحس - بسبب افعال المؤلف - أن الأنفاظ قد انصهرت هي الأخرى في بوتقة ، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها في القاموس «فإذا لمع قارئ هذا الكلام نوعا من التناقض بين مقتضى هذا الخط الأخير من استخدام الغامية ، وواقع الأمر من استخدام القصصي في «اللس والكلاب» ، كان الرد حاسما : «إذ انصهرت الأنفاظ في بوتقة واحدة تضاملت الفروق بين الغامية والقصصي . ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته ، ومن أجل هذا ساغ أيضا في اللس والكلاب استعمال القصصي بدل الغامية في الحوار .»<sup>(19)</sup> نقطة وصول واحدة هي القصصي - ننهي إليها عبر طريقين مختلفين . وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية ، وسواء كان نموذجها من الثلاثة أو من «اللس والكلاب» . وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته ، فهل لنا أن نستعين من صاحب الرأي منطق ونقول : العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول ، فالطريق موضع اجتهد ، وبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصنيف العمل يقبل المناقشة ، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولاً لتلك المناقشة ، أما الشيء الوحيد المائل الشيء الوحيد الذي لا مماناة فيه ، فهو أننا من حوار نجيب مخفوف بصدد أعمال تنوع أبنيتها الفنية ، ولكنها اتفقت في توظيف القصصي لغة هذه الأبنية على تنوعها ، وعليها - من ثم - أن تنعج باكتشاف طاقة هذه اللغة ، في إطار ما وفقت له من غاية ، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل .

ثم إن الأساس الذي نهضت عليه تلك المقولة لا يحيط عند التدقيق من ليس ، لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودا وعندما يوهج بأننا نصنف الفنان قبل أن نصف عمله ، أو يوصي - على الأجل - بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تنقيب ودون تصفية . ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذج ، وأنه لا بد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى يعمل به انفعالا كاملا ، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعا ، فمن القول - والموضوعي منه على وجه الخصوص - فن غير مباشر بطبيعته ، وهو يظل من انفعالات صاحبه أكثر مما يندى ، وهو يقتضيه الجيدة - أو الإتيام بالجيدة - فيها

والحاجة الفنية - أيضا - كانت منطقا أقضى بالميل إلى تصنيف مقاييس الاختيار . وقد عتينا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حتى في تناوله لتلك القضية من خلال تجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ .

ومنهج يحيى حتى في هذا التناول وثيق العلاقة بمنهج في فلسفة العمل الأدبي وطريقة تفسيره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية في جعلتها ، ومحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص ، مع فارق مهم جدا ، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين القصصي والغامية ، أو للمروحة بينهما في داخل العمل الواحد ، أما محاولة يحيى حتى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المروحة في داخل العمل الواحد ، بل تقم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيها بينا ، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحدد ، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط - منذ البدء - لفته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعي ، وقد تكون القصصي في هذه الرواية ، وقد تكون الغامية في تلك ، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل ، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية ، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية .

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار اللغوي يتوزعها - فما يرى الكاتب - نطمان مورايان ، الخط الأول استاتيكي ، والخط الثاني ديناميكي . فالخط الاستاتيكي يتميز بالاضباط المعلى الشديد ، والتأمل الهادئ ، واستشراف التجربة في اتران ذكرى بالغ اللغة والموضوعية ، وهو يفرض نفسه على معارضة العمل في مظاهر أدائية متعددة ، تتجلى في التقسيم الهندسي للفصول ، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية ، والأزوداجية التي تتمثل في تكرار التجربة ، والاستمرارية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله . وإذا كان ثمة من أعوذج يستغفل بحمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة ، فالثلاثية - فما يرى يحيى حتى - وأعوذجه المبرقز القد .<sup>(20)</sup> أما الخط الديناميكي فيتم إنجازها به وهج الانفعال الفني ، قد يكون انفعالا بموقف ، أو قضية ، أو قيمة ، ولكنه في كل الحالات يعكس صراع الفنان مع موضوعه ، وعبداء المبدع في امتلاك أدوات إبداعه ، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأولية : الخير والشر ، واليقين وال شك ، الفضيلة والزفيلة . وفي وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تنشئ بصجم المعاناة التي يصل نازها المبدعون ومدماها .

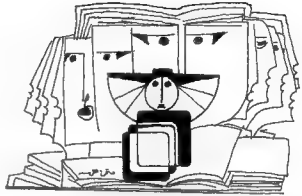
ومثل هذا الخط يفرض - بدوره - على معارضة البناء الروائي مداميك صياغة مختلفة ، فهو لايتكى كثيرا على «بانوليا» حريضة من الأحداث والأشخاص ، بل يعصر الحادثة الصغيرة حتى يستطرد كل ما فيها من دلالات ، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واحة المثلث أكثر مما يعتمد على فائض الأنفاظ ، والزئوش ، والجزيئات الثغرية الدقيقة - وهو - من ثم - لايتكى على وضوح الغرض قدر مايتكى على غلط الزمن ، ومنزج مجالات الشعور في وعاء رمزي واحد ، وعاء رمزي مجاوبه وتساوق معه وثبات مباحثة من الحاضر إلى الماضي ، ومن الحاضر إلى

ذلك - في ختام هذه الدراسة - عودة .

وتطالما تقس الفكرة تقريبا عند الذكر رشاد رشدي ، وإن تكن في صيغة مختلفة ، ويغزى من التفصيل ، ولكنها - مع ذلك - تكن - كما أكتكت شهادة يوسف إدريس - على مصححة المطابقة بين الأصل والنموذج ؛ « فالكتاب الذي يجعل شخص قصصه تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التي هي السبب في كيانها ، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا »<sup>(١٧)</sup> . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ « المحاكاة » ، بوصفه ترجمة نقدية للمحاطبة ، ثم بوصفه ذريعة تمل - أو تثير بالأخرى - تلك التبرة الحاسمة في اختيارها ، القاطعة في توجيهها إلى جمهور المدينين من يتخلون من النصصي لغة حوارهم : « وأن لكتابنا من يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية النصصي »<sup>(١٨)</sup> . وأصحاب هذا الموقف - كما ترى - يهترون المسألة في جعلها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وتدشش للمفارقة المحوطة بين طبيعة المقدمات ونوعية النتائج في هذا المقام ؛ فالذكر رشاد رشدي من المأخوذين على اعتبار الكيان الأدبي معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تسبقه أو تصاد على ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومعه زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتحال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته .

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحي كتاب « في الثقافة المصرية » : « جدير بكل روائي مسئول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة »<sup>(١٩)</sup> ، فتنشر لوهلة أنك على وشك التفرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ؛ فالأولى فنية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فنية بالطبع . ويزداد توددك لهذه التفرقة حين ترى استحكاما إلى « العلاقة الرمزية » بين العمل الروائي والواقع ، وإلى مبدأ « الاختيار » الذي يلغى ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباض حين تلحظ عمق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاختيار » بوصفه بدئية من بدئيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا البدأ ذاته في يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار الفصيح يضع بين القارئ وبين النص إلى أعياق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا ، على حين أن للتعبير العلمي وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة . « وإذا كان الأول لغة من يرى « الغاية من الخارج » ، فإن الثاني لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذي « يعاين التجربة الذاتية في أعماقها »<sup>(٢٠)</sup> .

والحق أن صورة « الغاية من الداخل » لا تلحظ من غموض ونسبية ، مثلها في هذا مثل فكرة المطابقة في المحاكاة ؛ فالأداء الفني لا يفترض معايشة التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يفرض الدقة في نقل الواقع فحسب ، بل يفرض الدقة بالقدرة على تصوير الطبيعة الإنسانية



يعكف عليه من شخص ومواقف ؛ فإذا كان ثمة انفصال فهو انفصال الشخصية لا الكتاب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهي فكرة من خلال موقف ؛ وإذا لجئ في النهاية معنى عام ، فهو ما يوحى به نسج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، في إيقاع عضوي مرهون - قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوعية .

(٤)

وزعة التوفيق في مجمل ما تقدم من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى مزيد من التقرير ؛ فسواء قلنا بالتهجين ، أو المزاوجة طبقا لمستويات النموذج البشرية ، أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالهضبة واحدة ؛ الكتاب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف المفاضلة بالاختيار منها كليها ولا تقول بالاختيار بينهما . غير أن المسألة - متعلقا - لم تكن لتطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ؛ فهي من منظور آخر ليست مسألة لغتين يوازن بينهما الكتاب بغية الاصطفاء منها معا ، أو الركوز إلى إحداها ، بل هي عند التحقيق لغة واحدة ؛ فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، ينبغي للكتاب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي تنطقها في حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هي واقعية الحال والمقال جميعا ، واللغة ليست أداة حوار أو نقطة لقاء بين طرفين ، بل هي جزء من مكونات النموذج البشري ، وعنصر من صميم عاصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة ليست وسيلة ، اللغة في العمل الفني مثل اللون في الرسم ، أو النخعة في الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفني . والمضحك أننا في الوقت الذي نقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور التراثي والقصصي ، نقف من اللغة الشعبية ، التي هي سمة إنساننا ، هذا الموقف الرجعي ، وننظر لها باعتبارها عسلا غير لائق »<sup>(٢١)</sup> . والجزء الأول من هذه المقولة لا يثير - فيها نعتد - جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ننظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أية لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبي وما أجمه « باللغة الشعبية » ، تلك التي تستمد مسوغات انتقامها - في نظره - من كونها لغة أصل النموذج ، أعني من كونها « سمة إنساننا » ؛ فما دام النموذج لا يمكن إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ، لا يمكن إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطلم بمقياس الأصل والنموذج ؛ واقع الواقع وواقع العمل الأدبي ، ولكن لنا إلى

الكتاب على لسان صبي أو عالمي آراء فلسفية ، أو أفكار اجتماعية ، أو صورا عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف <sup>(٢٣)</sup> . ومغزى ذلك أنه لن يشجع للعمل حوار العالم إذا كان يعاني من قصور في نخل الموقف وإقناعه به ، فإذا نجح من هذا القصور ، فقد لا ينسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الزوثر الموضعية في العامة إلى ما يناظرها من لغة الحوار الفصح . لقد كان في هذه الحجة وأمثالها ما يفي من يدعمون هذا الاتجاه عن المزيد ، فقد حددوا ساحة كل من اللغتين ، وعلقوا مفهوم الصدق بلسان الحال وليس بلسان المقال ، وأقنعونا - أو كادوا - بواقعية البنية الفنية . غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة ، فقد سأل في تحرير القضية مداد كثير ، وغلا دعاة العامة في الاحتكام - أحيانا - إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها ، كالعصرية ، وذوق الجمهور ، ورواج الاستعمال ، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى تراث القصص ، وتاريخها ، وتجاربها في استيعاب أعماق شتى من الثقافات الوافدة ، وكيف أكتسبتها هذه التجارب ثراء في المعجم ، وتنوعا في الدلالة ، وقدرة على استجواء المعاني الدقيقة التي لا قبل للعامة باحتوائها وكأننا من هذه النقط الأخيرة إزاء بعضين تاريخي ، يتمثل في دعم القصص عن طريق إبراز صلتها بالثراث ، ومعيارى ، يصل إلى نفس الغاية عن طريق تقرير أفضليتها بغنى المعجم والدلالة والأسلوب . وكلا البعدين يمكن أن يلمح في شهادة محمود تيمور ، إثر تحوله المدرسى من العامة إلى القصصى في لغة الحوار ، حيث يقول : «أرى - فيها أرى - أن التعبير بالقصصى في طليعة ما يجب أن يلتزمه الأديب ، فالقصصى لغة البيان ، ولسان الثقافة ، وقد انقضت منذ نشوئها حجب طووال ، فتعاقب عليها كثير من الأطوار ، ومرت بها ألوان من التجارب ، حتى انتهت إليها راسخة الأصول رفيعة البناء ، تمتاز بالغنى في الألفاظ والتراكيب ، والدقة في قواعد النحو والبلاغة .. » <sup>(٢٤)</sup> .

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الكلية لماهية العمل الأدبي وفلسفته الجمالية ، فإن مقولة تيمور هذه لا يمكن أن تفهم على وجهها إلا في ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفني ، فهذا الصدق - بالنسبة إليه - لا يقتضى بالضرورة ترجمة الواقع ، بل هو - بالآخرى - تصديق له ، وهو بالمثل لا يفترض معايشة «الغاية من الداخل» ، وإلا كان شأن الكاتب في هذه الحالة شأن من «ياكل حملا كاملا ليستطيع أن يصف لك مذاق لحم الضأن» ، كما يقول «صوموست هوم» متندرا ، على حين أن شرحه صغيرة ربما كانت فيها القناعة لمن يريد أن يتذوق ، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التي يتسلح بها المبدع إزاء الظواهر ، وطاقة الحس لدى في قياس عالم بلا حظه على الملاحظة ، وقدرته على أن يملأ - بالتخيل - ما عسى أن يكون قد بقي من فجوات المواقف وتفرات الرؤية « وحشيه في سبيل ذلك أن يعرف من شؤون الناس ومن أوضاع بيئاتهم ما يسر له أن يتمثل وأن يتلمس . متى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس - على اختلافهم وتباينهم - فردا منهم ، يجيا معهم ، ويقف مواقفهم ، فلا يجيا بتصوير ولا تعبير . » <sup>(٢٥)</sup> .

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه في تضاعيف بعض

تصويرا حيا . ولأن هذه الطاقة التصويرية لا تتجلى إلا من خلال المواقف ، أى من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه ما يحيط بالشخصية الروائية من متغيرات وما يصادفها من مصائر ، فإن صدق العمل في هذه الحالة لا يرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته ، ومنها اللغة ، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توفيقها في تمثيل - ولا نقول مطابقة - الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والحلقية <sup>(٢٦)</sup> ، ومعنى ذلك - في التحليل الأخير - أن دقة الصورة وسويوتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفني ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype ، وأنها سمات موقفية ، قبل أن تكون سمات لسانية .

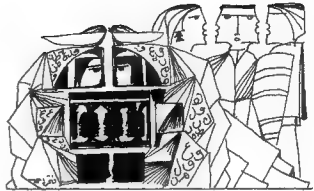
### (٥)

ونعالم اللوحة يقتضيان أن نشر إلى اتجاه مقابل في تناول القضية ، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخيا ، ثم هو - في أضعف احتمالاته - لا يقل عنها جميعا قيمة وأهمية ، سواء من حيث الانكاء على المسوغات الفنية ، وإن يكن من منظور معاكس ، أو من حيث حجم الانتماء الذى استأثر به من جمهوره القراء والمبدعين ، فإدام غمة من يمتصون مبدأ الاصطفاء أو التوسط . ومادام هناك من يمتدون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية ، فإن القسمة المنطقية تفترض بداهة أن يكون غمة ضلع آخر ، يكمل به مثلث الرؤية ؛ عينا بذلك تيار القصصى في صياغة الحوار الروائى .

وأصحاب هذا الاتجاه لا يمولون منذ البداية على فكرة المقارنة بين القصصى والعامة ، فلكل من اللغتين - في نظرم - جمهوره ، ولكل منهما وسائله . وإذا كان الأدب القصصى مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبي مجال استخدام الثانية ؛ ومن ثم تبدو المقاضلة بينهما دون أساس حقيقى ، لاختلاف الوسائل والمجالات ، ناهيك عن نوعية الملتقى الذى تتوجه إليه كل منها .

وقد يمكن التسليم بأن العامة أكثر رواجاً في شؤون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الزاء في قرائن الاستعمال وغلال الدلالة ، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيرا له في لهجات كثير من الأمم والشعوب ، ورغم ذلك «لم يدرُ مجلد واحد من نقادهم وكما يجب أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من القصصى ، أو أن يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب القصصى ، دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء» <sup>(٢٧)</sup> .

والتنافس الحقيقى - فيما يرى هؤلاء - يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بمعجز القصصى ، من حيث هي فصحي ؛ ذلك أن الواقعية لن تعنى في هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، «مع أن الفرق شاسع - بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال - بين معنى الواقعية الفنية وواقعية اللغة ، فالواقعية بقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والجنس .... ولاضرب أن يجاور صبي أو عالمي باللغة العربية ، على ألا يكون فيها تكلف أو فبقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يمرى



ملموس في موقفه إزاء قضية الأزواج في لغة الحوار الروائي. (٣٦) والحق أن مثل هذا التحول لا يوجد له بشهادة الكاتب نفسه ؛ فقد اعترف بتعلم المصمم الفصحح لآبائنا التركيب العامية ، فهو قد اعترف به بحبائه وسيلة إلى تطوير القصصى لامتوقف عداه ضلها . ومثل هذا للانحط فيه تحولاً إلى بقدر ما ملحظه في تمويل من العربية القديمة على بعض المفردات الوافدة ، أو ما نلاحظه في امتصاص اللغات العصرية الحديثة لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة .

ويمكن أن نحصى في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأى تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكمًا لا ينضى إلى كبير جدوى ، فضلاً عن أن المقدمات التي تساق عادة في هذا المقام لا تكاد تخرج - في جوهرها - عما سبقت الإشارة إليه . بيد أن للكاتب الراسل هذه الحميد السعيا إضافة في هذا الشأن لأبأس من الإلحاح إليها ؛ فهو ، فيما كتبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكلم - مثل تيمور - على المفارقة بين الصدق الواقعي والصدق القفني ؛ فعادة الفن إذا انحصرت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ويحتاجا حل عمل أدنى جيد ، هما الاختيار والتلذيب ، الاختيار يعنى انتقاء زاوية الرؤية ، والتلذيب يعنى عنها تلقائية الواقع واختلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية واقعها القول دون أن يخضعه لهلين العاملين ، كان سحره طموا ولغوا ؛ ولو سلمنا جدلاً « بأن واقعية الأسلوب تحتم استئصال العامية في الحوار » ، فإن التضحية بهذه الواقعية ضررها أقل بكثير من التضحية بالحوار كله الذي قد لا يفهم إذا ما كتب بعامة محلية لا تفهم خارج حدودها . (٣٧)

دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التي أفضى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لا يفتقر إلى الصراحة في اعتبار العامية ظاهرة سلبية ينبغي التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلياً ؛ « أما أنى اعتبر العامية مرضاً ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذي وسع الحوة بين القصصى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ؛ ويوم يتشرب سيول هذا الفارق أو سيفل إلى درجة كبيرة » . (٣٨) ومع أن الأديب - بحكم رسالته - يتحمل عبء الإسهام في توضيح هذه الحوة ، فإن نجيب محفوظ لا يريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصى أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤرل إلى إلزام ، « فلكل أديب الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها . » (٣٩)

وهذا الالتزام - فيما يرى نجيب محفوظ - لا يعنى التقييد المطلق بالمثل اللغوى في صورته التاريخية ؛ فهو التزام بفصحية العصر ، إن شئت النقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب طرف ؛ « نلست من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه - ويتنص القدر - يرى أن المعجم الأدبى ينبغي أن يتأى عن الثبات ، وأن يتجنب الجمود ، وأن وسيلة التعبيرين أن تتشكل على أفلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن « لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف » . (٤٠) ولقد التطور - بدوره - مواصفات وطرق : فمن مواصفاته نجيب الغريب والمهجور من المتن اللغوى ؛ ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين القصصى والعامية ، وأن تنقل من العامية إلى الفصحى - مع سبيل التجزؤ - تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى ، وأن تفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفريقية . (٤١)

ولقد يُعَن أن في مثل هذه الطرق ضراً من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر - في الواقع - ليس كذلك ؛ لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بتنوع المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في نسق فصيح فإنها سرعان ما تستند من السياق قيمة جالية ترتب نفع العمل الأدبى ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك اللبس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين ظنوا استعماله لمعد من المفردات العامية إيماء إلى تحول

وإضافة عنصرى « الفهم » و « الانتشار خارج الحدود » لاختلوم من مغزى ، وبخاصة إذا رصينا أن أعالنا الأدبية لا تستهدف بيئة بلدانها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ يتخذ من العربية لساناً . غير أن هذا الاختيار - وأمثاله - ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز النطاق القفنى المحض - الذى أترنا تعليق هذه الدراسة به - إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الأزواج اللغوى بعامة ، وما عسى أن يقرب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتمتد الهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيد أن لهذا جميعه - من الناحية المنهجية - مجالا آخر .

(٦)

وربما ترقصنا في النهاية أن تصطبى هذه الدراسة لنفسها اتجاهها من جملة الاتجاهات الطروحة ؛ وربما أحسنا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدل ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأخشى من جانبى ألا يكون هذا ولا ذلك ؛ قلنا نهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية التماس خيار معين ، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل زواياها ، وربط المواقف التقليدية بأصولها ، وود الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بقية إضاح ما في هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام ، وهو إضاح لا يخفى عنه لقياس ما فيها جميعاً من قصص أو إسرار ، كما أنه لا يخلو - في الوقت ذاته - من اختيار ، صراحة أو إيماء . ويصعب الدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى

أطرها التقليدية بالقدرة الذي يسمح لها باحتواء مآثره إيجابيا من منجزات تيارات ما بعد الواقعية، كالرمزية والتعبيرية، بما في ذلك الإفادة من بعض الخلفيات الفنية التي كانت تبسوا فيها ماضى غير ملائمة للزمان الواقعي، كالفردوس الخيالية، والأساطير، وللوهرت الشعبي، بل مايسى بتيار الوعي، إذ نرى جيمس هارت J. Hart لا يخرج من اختياره ضمن وسائل التشكيل الواقعي، (٢٢٢) مع بُعد ما بينها، على الأقل من الناحية النظرية.

وأيّة هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكمة بتلك الحدود الثابتة التي تقيّد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقيدا دقيقا، وأن ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تسرح من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق، فكيف لخطر اليوم باسمها ما أصعب تبينه لنفسها؟ وكيف تتخط منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع اللغة ولفظ الحرف والرواى؟ وألا تستعق المسألة في هذا الضوء مزيدا من مراجعة المواقف؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفي عبء الإجابة، وما يفتى بذاته عن كل تفصيل.

أعتبا، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد، لكي يقتنع - في حاجة المطالب - بأن ركّام المشكلة برمتها يكاد يتركز في نسبة الزوايا التي يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية، وما إذا كان هذا المفهوم يتغير بغير ملامحة الأول أو تصوير المنكاسات أو إعادة تشكيله. ولكن من هذه للمطالفة روافده ودعائه وفترات ازدهاره التاريخي في نظرية الأدب، غير أن آخرها، وهو مايسى بجهد الواقع الثالث، هو أحدث هذه للمطالفة وأكثرها رواجاً في الدراسات الواقعية المعاصرة. ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحقيقى من ناحية، وما يجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقاً للمفهوم التقليدي لنظرية المحاكاة، من ناحية أخرى.

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى، بل صياغة إبداعية لها، كما يلقى فكرة نسخ الأصل، ليقيم معانها فكرة إعادة تشكيل الواقع بواسطة الفن، وهي الفكرة التي انطلق منها الكاتب الألباني بولولوت بريشت في دعوته إلى المسرح الملحي ونقده للنظرية الأسطورية، وهي - أيضا - الفكرة ذاتها، التي اعتمد عليها الواقعيون الجدد في محاولتهم ترويض الواقعية التقليدية، وهزّ

## هوامش

- (١) لنجد من التفصيل من قسم الدراما الرمزية في الحرف المسرحي، يراجع: Bamber Gascoigne, *Twentieth Century Drama*, London, 1974, P. 75-77.
- (٢) لعل ما يحتاج إلى بيان، أن طيبة الحرف وروافده في القصة القصيرة لا يكادان يختلفان كثيرا عنها في الرواية، فغلبا من أن من تتناول هذه الظاهرة من النقاد والباحثين في مركزها بين الفوارق الدقيقة بين هذين الفنّين القصصيين، بقدر ما كانوا يسهون الحرف المطروح عن القصص والعامية في الحرف القصصى جملة. ومن ثمّ إن ما يقال من هذا الحرف بالنسبة للحرف الرواى لا ينعى بعيدا ما يمكن أن يقال بالنسبة للحرف في القصة القصيرة.
- (٣) جيسى جيد: مقدمة «إحسان عام» (الظاهرة سنة ١٩٢٦ م)، نقلا من: جيسى جيفر - القصة القصيرة في مصر - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٦ م - ص ١٢٨ - ١٢٩.
- (٤) جورج ديبيابل: دفاع عن الأدب - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٤٣ م - ص ٢٢١.
- (٥) المرجع السابق - ص ١٣٩. وانظر النص نفسه وتعليق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه في كتابه: الرقابة في الرواية العربية - دار المعارف سنة ١٩٧١ م - ص ٢٢٢ - ٢٢٣.
- (٦) انظر البيان للتحقيق بمسرحية المصطفى لفرحون الحكيم - مكتبة الأدب - القاهرة سنة ١٩٥٦ م.
- (٧) زكريا الجبالي: اللغة الديمقراطية. انظر: أحمد أبو سعد - في القصة - ج ١ - ط ١ - بيروت ١٩٥٩ م - ص ٢٣.
- (٨) السابق - نفس الصفحة.
- (٩) حسين التلياني كتابه القصة - الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ م - ص ١١٢.
- (١٠) السابق - نفس الصفحة.
- (١١) د. حل الرامى - مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس - صحيفة لسان - ٨ مارس ١٩٥٩ م.
- (١٢) د. محمد مندور - الأدب وفنونه - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ م - ص ١٢٢.
- (١٣) د. فكري حواد - تجارب في الأدب والنقد - دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧ م - ص ٢٩٨.
- (١٤) راجع بهذا الخصوص: عيسى حنّ - الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ - لسان الأدب - ط ٢ - فبراير ١٩٦٣ م - ص ٤.
- (١٥) السابق.
- (١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - مجلة - يناير ١٩٧١ م - ص ١٠٢.
- (١٧) د. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة - ط ١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٥٩ م - ص ١١٨.
- (١٨) السابق - ص ١١١، ١١٢، ١١٣.

James Hart, *Oxford Companion to American Literature*, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.

ولقد من التفصيل من للسر للمصمى وملائمة الواقعية الجديدة بيارات ما بعد الواقعية يراجع كتاب هذه السطور: في للسر المصرى المعاصر مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٧٨ م - ص ١١١، ١١٢، ١١٣.

# البطل المتعصب

## الأغتراب الإنساني



تمثل شخصية البطل في الرواية المعاصرة مبحثاً مهماً تتعدد زوايا تناوله القدي تعدداً مائلاً لوجهات النظر في تحقّقه الإبداعي . وإذا كان التعدد في زوايا تناول وجهات النظر مغنياً للواقع الفكري والفني فإنه يقتضي ، في نفس الوقت ، ضرورة التحديد والتخصيص في الدراسة النقدية .

والبطل الروائي صورة خيالية تخلّطها بنية الكاتب الفكرية متصافرة مع موهبته ، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل المشابهة في العمل الروائي ظروفها الاجتماعية وسياسية واقتصادية بحتاً ، تؤثر تأثيراً حيوياً في تحديد هوية البطل ومهيمته .

ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها تداخل وانزياح في النظام القيمي القديم . وبين الثلاثي والانياسي ، تفتح المجتمع أزمات عدة ، ويقاسي الفرد أزمات مماثلة تتعلق بمجوه وجوده والملازمة بين هذا الجوهو والمفاهيم الحارضية .



ومن الطبيعي أن يفرز المجتمع الكمي مجموعة من الأفراد يتميزون أساساً بإشكالية موقعهم ، بمعنى سيادة القيم الكيفية على سلوكهم وتفكيرهم ، على الرغم من عجزهم عن انتزاع أنفسهم نهائياً من مجال سيطرة القيم الوسيطة المتدنية وتخلّطها بسام البنية الاجتماعية كافة . ويبرز من هؤلاء المبدعون بصفة عامة ، الكتاب منهم والفنانون ، إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والنوادر الخ .

ولقد حدث تحول مواز في الشكل الروائي بلغ ذروته في تحول شخصية البطل تدريجياً ، وبدأت بوادر تلاشيها النهائي في أعمال كافكا ، ثم في الأعمال التي تستسب إلى مرحلة الرواية الجديدة « Nouveau Roman » ، في كتابات نغاي ساروت ولأن روبي جرويه ، حيث تتخلى الشخصية اختفاء تاماً ، في حين ينتمي الاستقلال الذاتي للأشياء بعيداً عن إرادة الإنسان ، فتقلص أهمية الفرد وأهمية

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز في النظام الاقتصادي الليبرالي القائم على التزعة الفردية والمنافسة الحرة ، حيث يشارك الإنسان مشاركة فعالة في صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، ويلعب دوراً ثانوياً ، نتيجة تغير البنية الاقتصادية ونحوها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ في نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ منحنى التاريخ الحاسم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير في علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة بسيطة ، مثل النقود ، إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية . وبانحسار القيم الكيفية ، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكشفت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكشاف علاقة الإنسان بالأشياء ، وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة ، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية .<sup>(١)</sup>

وفلسفيا. وتميزت عما يعرف برومانسية الاستيصار (Romanticism of Disillusionment).<sup>(٢١)</sup> إن البطل الذي

يمثل الحقيقة البيوتوية تنسحق سحقاً تاماً حقيقة أخرى عامية هي الواقع ، فهو لا يستطيع أن يتسامى روحياً فيتحول إلى الداحل ويرى ذاته تبعا للحقيقة الخلق والشيء الوحيد الجدير بالإدراك. ومن ثم يكون من المسير عليه التحقق في الواقع الفعل ، لكنه لا يستطيع كذلك أن يتخل عن محاولة التحقق ، حتى لو أنه رغب في ذلك ، لأن الحياة سوف تنكر عليه انسحابه ، وسوف ترغمه على مواصلة النضال ومعاناة الإخفاق الهشيم. وهنا تصبح ذاته الشرط الأساسي لهزيمته. ويتميز هذا الموقف من جانب البطل بعدم الاندفاع الأروع في كل الاتجاهات. كما فعل دون كيخوت ، وإنما يمثل النزاع الداخلي للتجربة الروحية الخالصة الأهمية الأولى في هذا الشكل الروائي الذي يشتمل في رواية فلوير: «الغربة العاطفية» L'Education Sentimentale في شخصية أبلوموف.

إن هذا البطل ينتهي إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود. وهو يكشف عن يقينه هذا في صورة بالغة القسوة ، كما يكشف ، دون هوادة ، عن فداحة وحدته الروحية ، وانقطاع الشائع بينه وبين الأسباب والروابط كافة ، ولا يبق أمامه سوى الإنكار التام لكلا الخارج والداخل ؛ إذ إن أدنى اعتراف يؤدي حتماً إلى خلل في التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا. إن تقبل أي عنصر خارج عن الذات يقود إلى تبرير الموقف الانتحاري في التعامل مع هذا العالم المرفوض لدى البطل ، ولتناقض للقيم الحقيقية في نظره ، أما تأكيد الجانب الدائم فإنه بدوره لا يفي سوى رثاء ذاتي مجموع ، ويصبح الإنكار ملاذاً وحيداً للتعايش مع هذا التناقض البين.

وتصل المحصلة الفنية لثل هذا الموقف في تحمل القيم الإنسانية كافة والكشف عن بطلانها النهائي ، وسيطرة حالة مزاجية تشاؤمية عميقة ، تؤدي إلى تحمل الشكل في الرواية. ذلك أن العصر الإيماني في المادة الأدبية هو الذي يضي عليها وحده شكلها الفني. وعندما يواجه الكاتب بحقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وطبيعة تكوين البطل بوصفه النموذج الإنساني المحوري في الرواية ، فإنه يضطر إلى البحث عن قم إيمانية ، ولكن بمضمون مخمض عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر البطل بالإلحاد مثلاً ، أو يتقبل في شجاعة وحدته ومصيره.

إن قسوة الاستيصار في هذا النمط الروائي تخفف من سيادة التزعة الغنائية في الرواية ، ولكن الاستيصار لا يمنع الشخصيات والأحداث كياناً مجسداً يماثل كثافة الوجود البشري في الواقع. وتبقى الرواية سلسلة من الصور ومزجها مكوناً من عناصر شرق وأحاسيس متباينة ، تجمع بين الحزن والمرارة والاحتقار ، ولكنها لا ترقى إلى كلية الحياة واكتمالها. وبالإضافة إلى ذلك يكن في الرواية تناقض آخر بين الفكرة والحقيقة ، ويشتمل في عصر الزمن. ففي مواجهة الزمن يتكشف عقم الذاتية وتدنيا ، لا في تضلها اليائس بلحا في القيم في البنى الاجتماعية القائمة ، وفي العلاقات البشرية فحسب ، بل في عجزها عن مقاومة تقدم الزمن الدائب ، وإدراكها حتمية الانحدار البطيء من فوق قم سبق أن

حياته الخاصة داخل البنيات الاقتصادية السائدة ، ومن ثم تنكش فعاليتها في الحياة الاجتماعية بشكل عام.

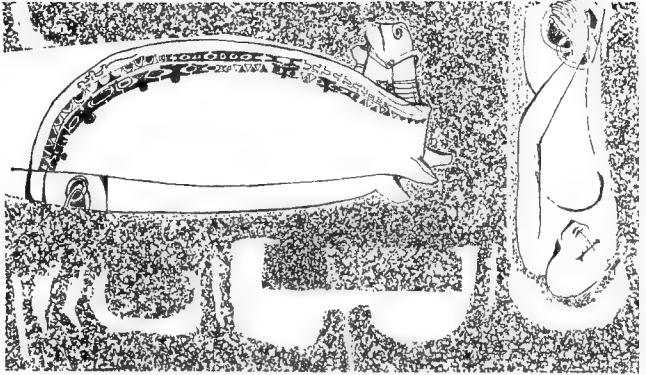
وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة في أعمال زولا وبلزان وفلوير<sup>(٢٢)</sup> وتأكيدها قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة في الرواية الجديدة ، ظهر شكل روائي يتم بالتكوين النفسي للبطل وسيره الذاتية ويتميز هذا الشكل الروائي بوجود شخصية محورية هي شخصية البطل المحضل problematic hero<sup>(٢٣)</sup> وتصور الرواية لقصة بحث البطل عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذي حدث بين الذات والعالم نتيجة دفعه للقيم السائدة ، ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة سوى بحث ممتد في عالم تسوده قيم متدنية ، وإن كان علماً متقدماً بالمعيار للمادى. وبعد «دون كيخوت» في رواية «سيرفانتس» أبرز مثال للبطل المحضل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر.

لقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخي ، واجهنا فيه البطل بإيمان داخلي لا يتزعزع بقم متهاوية ، تشتمل في جانبها العاطفي في تفانيه القوي<sup>(٢٤)</sup> وفي قم القروسية التي عرفتها المصور الوسطى بشكل عام ، لقد خاض كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلي بالمثل العليا ضد سوقية الحياة الخارجية ، وبجعل من حياته قصيدة شعر وسط نثرة الحياة من حوله ، وتجمع إيمانه - على الرغم من هزيمته النهائية - والسخرة المصصرة في العمل الروائي في مجمله - في أن يحتفظ ببقائه كاملاً ، بل إنه استطاع أن يحول جانباً من وهج إشاعات ذلك الإيمان إلى غريمه المنتصر. وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائي بالمثالية التجريدية Abstract Idealism<sup>(٢٥)</sup>.

إن مغامرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة ، التي تأخذ طابعاً ملحيمياً ، وتكتمل باكتمال دورة حياة البطل ، يحكمها في الأساس حالة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة الحقيقية ، وإدراك يائس في نفس الوقت باستحالة تحقق الذات في هذا العالم. ومن هنا تتضخم الذات وتتصبح معادلة للعالم الحقيقي ، وتتبنى كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجي ، وتلجأ إلى الانكفاء الذاتي الذي هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس. وترتكز رواية المثالية التجريدية على الحالة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر بنائية أساسية ، من شأنها أن تحل مشكلة جبالية تنطوي على مشكلة أخلاقية. إن نظام الأفكار في العمل الأدبي ينتج في العناصر البنائية المكونة للشكل الفني ويكشف عن نفسه عن طريقها ، أو بمعنى آخر ، عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجي. ولكن علاقة العناصر البنائية في رواية المثالية التجريدية بالبيئة المحيطة في خلال حقبة معينة ، تنطوي - بمحكم طبيعتها - على إشكالية ، إذ يصبح الزواج والحدس والتفاد وانعكاس الأشياء على مرآة الذات غايات في ذاتها ، ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل. كذلك تثير هذه المشكلة الجمالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفي البيوتوي ، هي علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاضلة بينهما.

كذلك ظهرت شخصية البطل المحضل في مرحلة لاحقة ، تاريخياً





فحسب . بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا .

إن البطل لا يقف في مواجهة الأبنية الاجتماعية القائمة ، بل يحاول . على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة في تلك الأبنية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التنبل على غرته الروحية . ومن ثم يصح الفهم والتواصل الإنساني العميق ممكنا . ولكن هذا التواصل لا يتحقق في يسر وسهولة ، إنه محصلة جهود شخصيات عانت الوحدة والعزلة في داخل الذات ، وتمكنت من تطويع ذواتها كي تتألف مع الآخرين وتحصل في النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر مما ، هو في الحقيقة تويج مرحلة أعلى من النضج الإنساني ، تتضمن موقفا مثاليا ، يتيح لصاحبه تفهم أهمية الأبنية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع البشرى ، ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر الحياة ، وبذلك تمد تجلياتها السياسية والقانونية مجرد أدوات تخدم الهدف الأصلي من وجودها .

وفي هذا الخط الروائي يتغير ، نسبيا ، موقع البطل المحوري ؛ فهو لا يتميز عن غيره من أفراد الجماعة التي ينسب إليها ، ويحدد أفرادها جميعا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده في مركز العمل الروائي يكشف ، من خلال عناء الطلب والنزاع ، عن كلية العالم بصورة أوضح . إن الأساس الفلسفي وراء التغير النسبي لموقع البطل يرتكز على وجود هدف مشترك ، يجعل حياة البطل تتوازى مع حيوات أخرى ، يصممها السعي نحو نفس الآمال ، ويربطها نفس المصير .

إن بناء الشخصيات ومصائرهما في رواية جوته ، على سبيل المثال ، يحدد شكل البناء الاجتماعي من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

ذاتها ، ذلك الاختدار الذي يتم بعمل حركة الزمن الحفية . التي تسلب الذات . على مهل . كل ما امتلكت . في حين تدفع إليها . على نحو مبهم . بعناصر غريبة عبا .

وأما الشكل الروائي الثالث الذي يظهر فيه نموذج البطل المعضل ويختل فيه - من الناحية الجمالية والتاريخية والفلسفية - موقعا وسطا بين المحيطين السابقين . فيسمى برواية التكوين النفسي والفكري Bildungsroman : <sup>(٧)</sup> ومن أهم أمثله رواية جوته «سنوات

ميراث فيلهيلم» Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

إن تكوين شخصية البطل . وبناء الحكمة في هذا الشكل الروائي . يتبحران لتحقيق مصالحة بين الذات الداخلية . التي لم تتخل عن تطلماتها المثالية . والواقع الاجتماعي . على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات ومغامرات خطيرة . وتتميز مثالية البطل المعضل بواقعيته وبقدرة على الإسهام في توسيع الآفاق الروحية للنفس التي تسعى إلى التحقق من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة ، وليس من خلال الاكتصار على التأمل . إن التكوين النفسي للبطل يعجل ، في حقيقة الأمر ، موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية ؛ إنه يمر على صيغة مركبة منها مما ، ويجاوز حدودها في نفس الوقت ، فيجمع بين الحركة ، وهي السمة المميزة للمثالية التجريدية ، والتأمل ، وهو جوهر الموقف الرومانسي ؛ بين الرغبة في تشكيل الحياة والفتح الكامل لاستقبالها . إن الموقف الذي يميز هذا الطراز الروائي موقف إنساني ؛ ذلك لأن الفصل فيه فعل واع ومحكم ، يرمى إلى هدف بعينه هو تطور ملكات الإنسان تطورا لا يمكن أن ينمو ويزدهر بمعزل عن التدخل الفعال للظروف والبشر المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حافزا للآخرين

عن قلم حقيقية تتيح له مجاوزة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس «البيضاء»<sup>(١٢)</sup> و«قصة حب»<sup>(١٣)</sup>.

يتطلق يوسف إدريس من نقطة واحدة في الروايتين. ويطرح منظورا رؤيوية متكاملة، تتمثل في أزمة اغتراب المثقف العربي عن ذاته وعن واقعه، وفي رحلته الشاقة المضنية لمجاوزة اغتراب الذات ومحدوديتها عن طريق التوجه بالآخر في الحب، ورأب الصدع بين الداعل والخارج، ومن ثم الاندماج في الجماعة. والمشاركة الفعالة في تشكيل مستقبلها من خلال العمل الثوري، وهو القيمة الحقيقية التي تنصو على الحياة مفزاها.

وإذا كانت معاناة البطل في رواية «البيضاء» تنتهي بالإنخراط والإنجذاب الكامل، نتيجة للتناقص في بنية البطل النفسية والفكرية. وانفصال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجي، وحمية اصطدام هذه البنية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاني بدوره من الانشقاق الداخلي، والتباين بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يهدف إلى التفاعل معه وتغييره، وإذا كانت «البيضاء» تمثل موقف البطل السلبي، فإن «قصة حب» تمثل التقيض، إذ يعثر البطل على النعمة الصحيحة، وتتصاعد معززة حياته، في تألف وانسجام، إلى ذروة التحقق الكامل، وهي ذروة نادرة، ينتج فيها اغتراب الذات نتيجة لتوحيدها مع الآخر. وتكتسب في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة، في ظرف تاريخي نعتت فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها البطل، وهي الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية، دورا حيويا في تغيير وجه الحياة السياسية والاجتماعية في مصر.

إن الحب والعمل الثوري هما الفكرتان المحوريتان اللتان يدور حولهما الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة، وإن كانت حاسمة. في تاريخ مصر المعاصر، تلك هي المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها. فالحدث في «قصة حب» يبدأ بالاستعدادات التي كانت تجري في ضواحي القاهرة لتكوين كتائب الفدائيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القتال، ثم يتناول حريف القفاز وإعلان الأحكام العرفية في البلاد. وتتناول «البيضاء» العمل الحزبي السري قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة.

وفيجد تحديد المرحلة التاريخية في تعرف ظروف الصراع الاجتماعي في مرحلة محددة، كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها البطل بهذا الصراع. إن يحيى وحمرزة، بطلا «البيضاء» و«قصة حب»، يمثلان فئة التلمذ ذوي الأصول الريفية الفقيرة، فعندما يعود يحيى إلى القرية «هناك ندرت أننا نقرأ مطبوعون، نستر بأحلي نعيش» (ص ٤٨). وحمرزة كذلك، «أوهو عامل الدريسة» من أصل ريفي، يعيش في العزب التي تقيمها مصلحة السكة الحديدية للعامل الذين يصلحون للقتال، حيث «الفكر موزع بالعدل على الجميع» (ص ٢٩) وعزبة الدريسة تمثل مجتمعا مغلقا، يمارس أفرادها حياة لا تختلف علاقاتها عن الواقع الريفي المحيط بهم.

طبيعة الأبنية الاجتماعية ورغبة الكاتب في أن يصور قابليتها للتدخل العصر البشري كى يضق عليها للمنى. فلمنى المراد فرضه ليس معنى موضوعيا مستمدا من حقيقة الأبنية. ولكنه معادل لإمكانية تحقق الشخصية من خلال الفصل. ويلجأ الكاتب، عندما يواجه بهذه المشكلة، إلى السخرية بوصفها عنصرا حيويا يعوض عن غياب للمنى في الأبنية ذاتها. وكثيراً ما يوفق البطل المتصل في الشور على معنى يحقق وجوده، كما فعل «إلهيلم» مسترخ خلال سنوات مرانه، ولكنه كان يقوم في واقع الأمر، باختيار عناصر بعينها من الحقيقة ليحيطها بهالة رومانسية ومثالية، كما يقوم، في نفس الوقت، بنق عناصر أخرى لاقتادها للمنى. إن هذا التصور الرومانسي للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائي، إذ إنه قد يؤدي إلى نفاقم التصور الرومانسي إلى الحد الذي يجاوز مجال الحقيقة ذاتها، ويغنيها إلى مجال يتجلى تماماً من كل القبات. فتتقطع صلتها بالواقع، وتصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية.

(٢)

وإذا كانت أزمة القلم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المضلل في الرواية العربية، نتيجة لتسولات الاقتصادية التي غيرت بنية المجتمع الأوربي، فإن أزمة مماثلة، تقترب منها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها، قد اجتاحت العالم العربي وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا فيها لعلامات الحياة اليومية.

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم العربي منذ أواخر الأربعينيات، والتفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية، وإلى إدراك المثقف العربي لأجبار المعايير والقيم التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته، أو إدراكه، على التقيض - لجود هذه القيم وعدم فعاليتها، كما أدى ازدياد التناقص بين القيم الحقيقية في تصور المثقف العربي والواقع الذي يسعى إلى تغييره، إلى تقادم إحساسه بالفرة والأنوال، وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة، ويتحول شخصيته إلى أداة خادمة غرض خارجي منفصل عن ذاته.

وكما ازداد وعى المثقف بأزمته، واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه، فإما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والحرب واللامبالاة والياس والتشاؤم والاكتصاص من الذات، وإما المصاغة الظاهرية مع الواقع والرغش الضمني له، الأمر الذي يفسر نشوء الأئمة وتناقص الظاهر والباطن، أو التناقص بين الذات والموضوع، وبين الداعل والخارج. ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتدبير والمداورة، وهي كلها اختيارات ومواقف سلبية. ويقت أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة في عمل جماعي من أجل تغيير الواقع والسعى نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها.<sup>(١٤)</sup>

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث

(٣)

إن أزمة يحيى بطل «البشاه» ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذى يعكس ، فى المستوى الأول ، فى صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الدناخل والخارج . ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والمولودج الدناخل كى يفصل الصورة الدناخلية ، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد والحركة الخافتة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . وبينما حضور البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة التكلم . فتتبع الأحداث منه وترتد إليه ، وتسيح فى دوائر مغلقة ، فى حين ينعكس العالم على مرآة الذات للتقسمة فتبدو الأشياء متعلقة بغير رفع بين هاتين .

أما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة ، ويتجلى كذلك فى عدة صور ، هى : الانفصال عن الأصول الريفية ، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل للمهوى ، ويمهدى العمل السياسى السرى ، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام .

ومن أهم سمات التقنية فى الرواية تصاعد التزاك الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متوازيا ومتداخلا فى نفس الوقت ، بحيث يؤدى تفاعلهما أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدى محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكيف حالة الاغتراب بشكل عام .

نطالعنا المصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الدناخلية والصورة الخارجية ، فالبطل يؤمن دناخليا بأنه لا مكان للعب فى العمل الثورى ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه للقاء زميلتين فى العمل فيما إذا كانت إحداها أو كليهما تصلح لأن يحيا . إنه يفعل ذلك برغم علمه «لأنهم أنها أسفة لا يصح إلقاءها أو التفكير فيها . فالعمل الذى نقوم به جاد وصغير» . (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه ، «ومن وراء الإحساس المقيد بالواجب» . (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود هوة بين الدناخل والخارج يدفع به إلى التمثل والتوسل بالهويات ، فبى أننا «عندما نفكر بيننا وبين الفسدا لا نفكر فيها يصبح وما لا يصح» . إننا نفكر فقط فيما نريده» . (ص ٨) تلك هى الصورة الدناخلية ، أما السلوك الخارجى المثلث فإن له دوافع أخرى ، «فى نفس الوقت الذى كنت أصرف فيه كثرى شريف عاقل متزن ، يجد فى كل مانعهم لورا مجرد مشكلة ومحاو أن يناقشها ويعد الحلول المناسبة لها ، كنت أدرك أن حكى وتغلى سببها انعدام رغبتي فيها» . (ص ١٣٩) لذلك لا بد أن يظل الانفصال قائما ، ونظرا «ونفكر دائما بطريقة ، ونحيا بطريقة أخرى ، ونلور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك نلور نحياها ، وننسى الطريقة» . (ص ٩٦) .

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الدناخلية تبدو متناقضة للقيم التى يتنادى بها المثقف الثورى ، من تكاثر وتدنية فى علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة فى تحمل مسؤولية العمل السياسى . فقد تتحول تلك العلاقة ، على المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ :

«أصبحت مستمتعا غاية المتعة بذلك الموقف الذى كنت ألقه ، الموقف الذى لم يكن على فيه إلا أن أثبت فى مكانى

ولا أنحرل : وانتظر . وأنا ضامن .. أتى قد أصبحت السيد» . (ص ٣٥)

«فى تلك الليلة بدأ إحساسى بملكيتها» . (ص ٣٧) «ولاقا لا أحاول أن أألقا ، وألقا هلالا ، فى تلك الحالة سأسحس أتى انتصرت واستحوذت عليها تماما» . (ص ١٧٣)

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجة بين صياد وفريسة : «إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبي حين يحاول الإمساك بفراشة ، إنه يقترب منها فى حذر مبالغ فيه ، عاقلة أن يأتى بحركة غير مقننة ومحبوبة يجعلها ترف ينجحها وتغير» . (ص ٢٥)

«أجلس صامتا صمت من يتعين الفرصة للانقضاء» . (ص ١٧٤)

«كم ضج فى صدى ألف هائل يبيب فى أن أنقص» . (ص ١٧٤)

إن هذا الموقف دافعه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحققه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة : كقولها : «المرأة تنظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل ، أولا تعرف حتى كيف ترفض فتتوسط . المرأة لا تريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة» . (ص ٨٦) . وطبيعى أن يتناقض موقف البطل ، فى هذه الحالة ، مع الواقع الفعلى بـ «فاسق» ، الشخصية النسائية الرئيسية ، سيدة من أصل يونانى ، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات ، يتفرد مع زميلاتها المصيرين فى الكفاح الوطنى والائتزام الحزبى ، ولم يشكوا على أنها من ذلك النوع المغامر أو المصاهل ، العكس كان صحيحا ، كانت تبدو دينامو هائل ، وعاقلة حاس لا تفترغ» . (ص ٢٦) وهى ، فوق ذلك ، صريحة فى تحديد علاقتها يحيى :

«أنا لا أستطيع أن أبادل هذا الحب .. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى» . (ص ٧٤)

«أنت صديقتى .. صديقتى فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء» . (ص ٢٨٧)

إن الانفصال بين الدناخل والخارج ، وعدم القدرة على رطب الصلح بينهما من ناحية ، ووامعة الذات مع الواقع الفعلى ، من ناحية أخرى ، ولذا فى نفس البطل نزعة إلى التسمى أو إحالة الحبيبة إلى موضع القداسة والتحرم :

«صانتي كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى» . (ص ١١٣)

«كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة لى» . (ص ١١٣)

«صانتي فى بقى كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ، كانت تكاد تقترب من نظرى من ظاهرة شاذة ، كان خارقا للعادة» . (ص ١٩٤)

«حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع جسدى

معه ، وكأنها إحدى الخمرات » . ( ص ١٧٣ )

ولكن الإعلاء أو التسلية ليس سوى تعريض وإحلال للحلم أو المثال في محل الواقع . ومادام الانقسام قائما فيمثل التشبث بالمثال وقتيا عرضيا ، لا يجمش المشكلة ولا يعل الأرمأة ، إذ لاثلث الحقيقة الداخلية أن تفرض وجودها في صياغة تقريرية ، تمكس مرة أخرى مقولة السيد - الصياد والفريسة :

« كنت كعري أعقد أني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن تحبي فتاة فلا بد أن تحبي ..... كانت لدي ثقة تامة أني أستطيع أن أجعلها تحبي . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما فتني الوضع وسلطت عليه إرادتي وكياني لأنصر ، وأزداد ثقة بنفسي ، وأزداد ثقة بنفسى » . ( ص ٢٨٨ )

ولابد أن نتحدث أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحم عندها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل والمرأة فيا يشبه الاغتصاب ، يشعر بحسرة هذه اللحظة في تقرير مصرحياته :

« كنت أحس أن صغارة اليد قد انطلقت ، وأني أنزل الحيلة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد » . ( ص ٢٨٩ )

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لممكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية ( الواقع ) والحقيقة الداخلية ( ما أريد ) ، ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصلح في نفسه : « ومع أني كنت قد حققت هدفي القديم منها ، ولنلتها ، إلا أنها لم تكن أحسن كما أردت » . ( ص ٢٨٩ ) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، على نحو أشل بالتوازن الحرج الذي كان يحفظه التشبث بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعريضا أخيرا : « أحلم أني استطعت أن أجعلها تحبي بطريقة ما ، وأحلم بسمادتي حين يحدث هذا .. أحلم بالاستعجال » ( ص ٢٩٤ ) ، ولكنه يتبين أن الحلم تعريض مش لا يفتي عن التحقق الفعلي ، أو عن الأمل في تواصل حقيقي ، فيسقط في هوة اليأس ويعلن « أبغض أنواع العذاب » إذا سألت نفسي ماذا أفعل عديني السؤال ، وإذا أجبت عديتي الإجابة ، وإذا حملت تعليت ، وإذا شككت أقماسي أمر الهوان » . ( ص ٢٩٦ ) ويتنامق الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : « وعقل كل أراه رأي العين يفصل شيئا فشيئا عن واقع الحياة ، ويتصاعد متصولا في عبادتها ، وكأنها تجرحت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله » . ( ص ٣٠٠ ) إنها ذروة البحث عن بديل يبلغ فيها إعلاء المثل الأعلى المتجاوز مرتبة الفناء في الخيوط .

إن فردية البطل ، في واقع الأمر ، أساس مشكلته ، إذ إن انفلاحه في دائرة الذات يؤدي إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص ، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتضيق كل محاولة تجاوزة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانكاس . (١١١) وهو يدرك « أن المشكلة الكبرى أني كنت أنا الذي صنعت بنفسى كل هذا ،

وصنعته بإرادتي ، قبلت نفسي إليها ( ساني ) بإرادتي ، وإرادتي أريد أن أكسر قيودي ، فمن أين أتى بإرادة تطلق إرادتي ؟ وكيف أحطم بينانا لا تمكك نفسي إلا أن قينيه ويستمر تبنيه » . ( ص ٢٧٢ )

إنه في الحقيقة يتوقع إخفاقه وإن لم يشته التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكبح إلى ساني خطابا وراء خطاب : « ولأني ذاتي الحقيقية التي لا تظهر إلا بكلماتي » . ( ص ١٩٣ ) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استنشاء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يسقط فيها القناع الشقيف يرتد إلى الداخل في عنف ، وتتناوبه أحاسيس الخنجل وإدانة الذات :

« كنت أنهال على نفسي بهففات داخلية مكمومة .. بينما نفسي كلها في جنازة خجل قاتمة » . ( ص ١٩١ )

« كنت في لحظة أن ضمت القعدة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوى في بحر خجل عميقة » . ( ص ١٩٠ )

« ولم أجيب » عدت مرة أخرى أهوى في بحر الخنجل ولا أريد أن أخرج منها » . ( ص ١٩٠ )

« تصورت هذا الغرام المستمر ولقد عرفه أحمد شوقي وفتحى وكل الأصدقاء والزملاء ... أن يقولوا عني إلى إنسان فاسد منحل ، استغل فرص العمل لتحقيق مآربه الشخصية ؟ » . ( ص ١٧٠ )

كذلك يؤدي التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تاروب أحاسيس أخرى تفرق البطل في طرقاتها ، وتبدل هذا التجاذب ولا تخفف من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف والشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

« ويعيش الشك حتى ليحك الواحد أحيانا في نفسه .. الشك الذي يورث الريب .. الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار » . ( ص ٢٥٠ )

وكذلك الخوف ، يصبح إحساسا مركبا بعيد الجدور في نفسه ، ويبدأ بعلاقته بألمه :

« نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني . وبينما كل ما بين الخائف واخوف من توتر حرج وحساب عسير » . ( ص ٤٧ )

ويتعد ليطلق علاقته بساني : « أخاف أن تنتهي جلستي .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكنت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أنكم ، وأخاف أن أسكت ، وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكنت » . ( ص ٢٢٤ )

إنه يشعر بخنجر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تجنبه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر :

« أحسست بأخطرها يمكن أن يحس به إنسان . أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على رغبتي في هذا الشخص الآخر » . ( ص ٢٧٠ )

(٤)

كانت هي القبس المتجسد ، ولا المني المجرد الذي له قدمية لا يجرؤ على الدنو منها .... ولم يكن نصفه حمزة الثائر ونصفه الآخر حمزة الرجل ... بل كان هناك التحام لابنتي يؤلف بينهما » . (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا ينفي اغتراب الذات عن ذاتها فحسب ، بل يعادل العمل الثوري ، فيفجر طاقات البطل ، ويضفي المنزى على حياته :

« كان حرفا لامني له ، لاقى حرفا آخر ، فصارا كلمة لما وقع وقيل ومعان » . (ص ١١٣)

« أنا شاعر بقوة جديدة ، بطاقة من النشاط يتسرى في تفكيري .. دولاني حاسس بمعنى إن بلدنا ذي بلدنا فعلا .. والناس دول ناسنا » . (ص ١١٤)

إنه أيضا المهاد لخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة يرمي أكثر تنفعا وأعمق نفسجا ، وهي يشهد منه الوهم الرومانسي ويصبح أكثر صلاوة وقدرة على التعامل مع الحقيقة :

« كنت واحد الكفاح بشكل يعطوني .. كأنني مسح .. دولوني شعرت بفضيتنا كبيرة ويبدو فيها متواضع .. كنت حاسس بالقرية وأني صحيح بالرم يبدو لي أنني يخدم الناس ، إذا كنت بعيد عنهم .. أتني عتلتني أشعر بأنني ارتبطت بالجموع ارتباط وثيق .. إننا كنا عيلة .. أنا وأنتي ادعجتا في كل الناس ، وأصبح تعدادنا بالمليون » . (ص ١٤١)

« أنا مشي حا اجزوك بس ، أنا حا المجزى بيكي الجموع » . (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة توازي مع علاقته بالعالم وبالحياة السياسية والاجتماعية . وإذا كان وجود سائق في « البيضاء » ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انتمكا لمجموع علاقاته بالجموع وبالعامل الثوري على وجه التحديد ، فإن وجود فوزية كذلك يعد انتمكا ولكن من نوع مخالف . فالكتاب للتخفي في « قصة حب » وراء الأضداد ، يرمي إلى تقديم رؤية ملحمية .<sup>(١٧)</sup> تكشف عن تعاطف الوعي الجماهيري وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدي ، من خلال المقاومة والعمل الفدائي ، لتحرير الوطن من الاستعمار ، ثم الانطلاق نحو بناء المستقبل .

إن حمزة في واقع الأمر ، ليس بطلا عاديا ، بل هو تجسيد فني لفكرة البطولة التي تتغلغل في العمل كله ، وتتسلل بقية الشخصيات جوانب أخرى منها . لذلك فإن الشخصية السائقة الرئيسية في « قصة حب » تنكس جانباً من وعي البطل ، الذي هو في نفس الوقت وعي الجماعة . فقوزية في لحظة مواجهة مع النفس تقول :

« فهمت أن الجميع الذي أوجد فيه ما هو إلا جسد حي كبير ، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه » . (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتي يمكن في الانتماء إلى الجميع ، فالفرديّة : « درب يؤدى إلى خارج الجسد الحي الكبير ، ويقود في النهاية إلى داخل نفسى الضيقة المحبوسة ودائرة رغباتها الضعيفة لأجف وأموت » . (ص ١٢٦) . إنها تبدأ رحلة انتهائها إلى الجماعة بإرباطها

إن أزمة اغتراب يحيي تجد المقابل الإيجابي لها في شخصية حمزة بطل « قصة حب » . فلأمرأة تأتي في حياة حمزة بعد العمل الثوري وليس قبله . إنها ليست حبيبة فحسب ، بل « شريكة في الكفاح ، وعصر هام من عناصر استمراره » . (ص ١٠١) وهو عندما يفكر في ذلك الكيان المتكامل « يفكر في الزميلة المرأة المكافئة الجميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال » . (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة « يمنح إلى وجودها كما يمنح عباد الشمس إلى الشمس ، والنبات إلى الماء ، والغريب إلى أرض الوطن » . (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن ، وينبع حبه لها من نفس المجرى العميق المتدفق الذي ينبع منه حبه لبلاده : « أنا مش بجيك حب عادي .. أنا حبيت مصر فيكي .. حبيت النيل اللي في دمك ، وياض القطن اللي في وشك .. وشمسنا الحلوة اللي اتفستت في عنيكي » . (ص ١١٥) .

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطني المشترك ولا يتناقض معه ، فهو يدرك أن « عاطفته ناحيتها لم تكن عيا ، ولم تكن اغترافا ، ولا جرعة ، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراءها طبقة في أعاليه » . (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل « يؤمن بالعقل والعلم » (ص ٥٩) ، ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ، وينظر إليه كما ينظر إلى حقيقة علمية يمكن إيجاز عناصرها كالآتي :

- ١ - الحب الحقيقي علاقة مادية يقضي وجودها زمنا وعشرة وتجربة .
- ٢ - هو يشعر تجاهها بأحاسيس حقيقية .
- ٣ - هذه حقيقة علمية أخرى ، لكنها ناقصة .
- ٤ - لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر .

وحمزة المناضل العمل يحلم أيضا ، ولكن حلمه يتضمن من عناصر الواقع أكثر مما يتسنى إلى الخيال :

« وسرح خياله .. في جزيرة معها .. هي والطبيعة والاستمراليات . كم يبدو هذا رائعا ! .. كم تبدو الراحة والمتعة الصغيرة التي لا يزاؤها حلوة ! .. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلاً » . (ص ٦١)

وهو كذلك يترفض للمنظآت شك واهتزاز واغتراب عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوزية حبه وتقابله بالأزدراء :

« راح يكر على أسنانه ، ويضغط بيديه فوق شملوه ، ويتفحص كل عضلاته محاولاً أن يجمله ينكش وينكش حتى لا يبدو لعيان » . (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤوب إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فوزية ، في محاولتها الانتماء إلى قضية الجميع ، قد ذهبت إلى الطرف النقيض ، وأدركت على نفسها ، كل دافع شخصي حتى الحب ، ولكنها توقن أنها تلدغ نفسها وأنها تنغذب ، بهذا الموقف الرومانسي عن ذاتها ، إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر في الجماعة . ويتوازي إدراك فوزية لهذه الحقيقة مع تمكن حمزة من رآب الصدق الموقّت الذي حدث في داخله :

« فلم يعد ينظر إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة في محيطها ، ولا

الإيمانية مفهوم المرأة ، الحسية ، وشريكة الكفاح . فسائق ، اليونانية المناضلة الحقيقية في مصر ، ليست مغتربة بل هي المادى فحسب ، بل إنها تمنى اغترابا مكرما . إنها تردد على يحيى يومية ، « لكننا لا تأتى إليه بطلب الحب ولكن لتتخرج على شخص يجيها ونحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه يجيها » . ( ص ٢٤١ ) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حيا الحقيقي هو لزوجها فلانها لا تعارض في استمرار حبه لها ، بل تدعمه بدوام ترددها وبتبعتها على قراءة خطباته إلى توجع مشاعره : « ولكن إذا حاولت مزاوله هذا الحب والاقتراب منها تتراجع إلى الخلف مذعورة وتتهنى إلى بدلى وطلب » . ( ص ١٩٤ ) . ويبلغ اغترابها ذروته في لحظة ضعف انتابها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره : « إنها تطلب من أن أدها ، مستسلمة ، وتطلب من أن أدها وتبكي ، أحتربا بلواص وهي مستسلمة إلى صدى وتطلب من ألا أفعلها وتبكي » . ( ص ٢٢٠ )

إن موقف سائق في حقيقة ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس تابعا من عاطفته نحوه :  
« كنت أعتقد أنى لن أأثر ولكنك هوسنى بجيك لى ، أهدنى من حياى ومن نفسى .. وأنا أحب حياى وأحب زوجى وأنت صديق .. لا شىء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن أحبك ؟ لماذا ؟ » . ( ص ٢٨٧ )  
وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يمد صداه في تكوينها النفسى والفكرى ، ففى بدورها تقوم بعملية إحلال وتعويض للقيم الحقيقية في حياتها :

« إنى مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة تعاد بلاها وتهاجر لتصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . ( ص ٧٧ )  
وتوازى علاقة سائق بالعمل السياسى في مصر مع علاقته بيحيى ، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب :

« حتى حالة الاستسلام التى كانت فيها لم أجدتها أنا الرجل فيها .. كاتبى هي التى أجدتها » . ( ص ٢٢٢ )  
إن طبيعة العلاقة بين سائق ويحيى حالت دون أن تساعد البطل على رأب الصدع بين ذاته اللسانية وصورته الخارجية ، وكذلك اتحادهما ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعرض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى في حياته . لقد تعرف يحيى على سائق في فترة كان يشر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسى وأسلوب العمل الذى كان يمارسه في الواقع . وقد قرر قطع علاقته بالنظام ، ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار : « حين عرفت سائق فرحت ولعل جزءا كبيرا من فرسى كان راجعا إلى أنها جعلنى أؤجل ذلك القرار إلى الأبد ، وجعلنى أعود غبة طريق كنت أكرهه رغبا عنى » . ( ص ١٨٦ )  
إن المرأة هنا تتبعض عن الإخفاق في الانتماء إلى العمل السياسى ، وإحلال مثال زاتمت مكان للثلل الأسلمية ، فالعلاقة بينها ، إذن ، ليست سوى إحلال متبادل كان لابد أن ينتهى بالإخفاق والإحباط ، على نحو يضاهف من خطورة المبدع الأهم في نفسه ، الذى يقودنا إلى مناقشة المستوى الثانى لاعترا بطل .

العاطفى الرومانسى بحزمة ، البطل الذى لا يتسلل إليه الضعف الإنسانى ، فتكر على نفسها وتستكر منه الحديث عن حبه لها :  
« أنا كنت فاكورة إن الناس التى ذلك حاجة ثانية .. كنت فاكورة إن العمل الخطير الذى وراهم أهم من الحاجات الظاهرة التى يجرى وراها كل الناس » . ( ص ٩٩ )  
« حرمانا هو الضريرة التى يفرضا علينا الكفاح » ، ( ص ١٠٠ )

« المفروض إننا نحترق علفان غريتا يعيش » . ( ص ٩٩ )  
ولكنها سرعان ماتت بين الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس ( انحلالا ) أو خيانة للعمل الثورى ، وإنما هو حقيقة متكاملة حقيقة الكفاح .  
وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية في الرواية من خلال علاقة تداخل وتفاعل بين حركتين أساسيتين :

### الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب ونقصيته كان سبيل حمزة إلى الانتماء إلى الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد الاندماج في الجماعة  
الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة ، وبالاتمء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر .

إن فوزية ، برغم دورها لتقسم فكرة الانتماء إلى الذات والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص وعيها الاجتماعي المختلف عن محيط البطل ، فهي تنتمى إلى أسرة برجوازية صغيرة ، والدها موظف متحدر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته بمفردا في الأقاليم ، وعندما استنكر بعض ذوى قرباها اشتراكها في مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلا « كلموها هي .. أنا أبوها مش سيدها » . ( ص ٢٦ ) وهو كذلك لا يعترض على زواج ابنته من رجل أبوه عامل درسية في مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك « أنفى ، وأنفى نافرة الجمال » ( ص ٣٦ ) لها ملامح نفسية وجسدية محددة :

« نظراتها دائما فيها بريق .. ودائما عينها لانظرف ولا يتطرق إليها خجل .. نظرات دورى ، لا تخفى شىء ، ولا حتى غير مظهرها ، كلامها واضح وصريح فيه الحاسة البالغة ، فيه الثقة .. وملامها دائما ما تفس قوته ودائما أصابعها تضغط نفس المخططة بنفس القوة » ( ص ٨٧ ) .  
إنها في الحقيقة امرأة إيمانية ، تكاد تنفرد بإيمانيها وجراتها في الأدب المصرى الحديث :

« ليه هادوتى وقتلت لحظة الحب الجميلة دى بالنقاش ؟  
الحب لا يناش .. وإذا نوقش يبدل .. الحب يتأخذ .. يتأخذ كده . قائلها وشبت على أطراف أصابعها وقيلته » . ( ص ١١١ )

إن فوزية تنف على الطرف التقيض من سائق وتمثل الصورة

(٥)

إن يني يتجاسه الرغبة في الانتماء إلى أصوله الريفية . ولكنه ما يكاد يجد نفسه في قربه وبين أهله حتى يبدأ يتناقض مع نفسه : « ما أكاد أصبح في قلب بيتنا حتى أفرق وأحس أنني مجرم آثم يلهو في المدينة وأهله هنا حفاة عراة غلابة طيون » . (ص ٤٨)

ثم ما يلبث أن يشعر بالضيق والانفصال عما حوله : « كل ما أحسه أفي بين قوم غريباء أفرج عليهم ، وضعت قلبي من أجلهم ، ولكني أدركت أن قد أصبح بيني وبينهم شيء » . (ص ٤٨)

ويبدأ في انتحال الأعداء للقرار ، ويغادر القرية حاملا معه نلعه وعجزه في نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعلية فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك ، تبعده « عن ابن القرية للمدين لها » (ص ٥١) ، وتصله بآين المدينة « المدهول بأصواتها ، الضائع فيها ، الطامع يوما أن يغضبها ويتحكم فيها » (ص ٥١) . وعلاقة يني بالمدينة تبادل علاقته بالمرأة ، فضياع ساني يمثل لديه « ضياع المدينة الوهم في قرية الواقع الرقيب » (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس عزلة البطل في داخل ذاته ، ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة ، فيظل خارج الأشياء ، يرى العالم الخارجى خطرا ملحا يهدد وجوده ؛ ومن هنا ينشأ خوفه من مواجهة الجماعة التي تبدو له كتلة واحدة ملتحمة ومعادية هو خارجها :

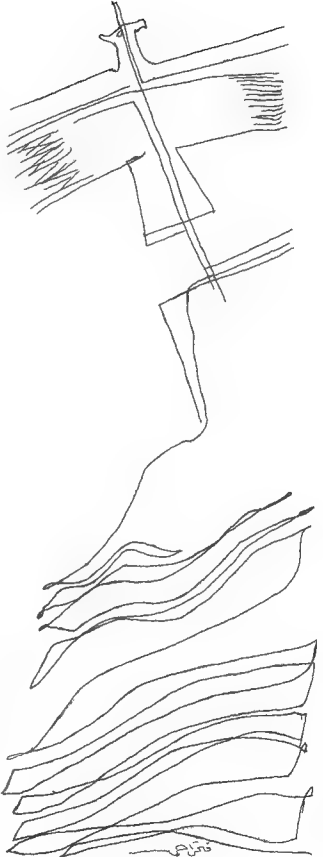
« كنت أحيانا ألقى من مهام وظيفتي وأتفرج عليهم (العالم) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ، نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المنطق » . (ص ٦٧)

« كنت أحس أن تلاما خطيا يسرى بينهم (العالم) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطاويز الطويل المتحرك صوفي » (ص ٦٨) .

إنه يرى جماعة العالم المرضى أمامه « كالغصاة المتطامنة قبلا ، والتي وزعت على نفسها الأدوار » (ص ٦٨) .

واغتراب البطل عن جماعة العالم لا يرجع إلى تكوينه النفسي فحسب ، بل إلى هناك ظروف موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عمله من طيب يقوم بفحص العالم المرضى ويصف لهم الدواء ويتنحهم الإجازات ، إلى مجرد سائر للمتأزمين منهم والمتحايين على القوانين والقرارات التصفية ضد العالم ، في غية فاعلية النشاط الثقافي وتواطؤ أعضائه مع إدارة المصانع ، على نحو أفقر العمل من كل قيمة حقيقية له :

« كنا في زمن نصنع فيه الثيابات ونفرض ويتاجر بسكرتيرينا وأمانة صناديقها .. وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم العالم أن توظف الأجازات بالتصميرة » . (ص ٧٠٣)



وعلى الرغم من هذا الرفض المضر فقد انحرف في العمل السياسي :  
« بنس الشعور المركب المتناقض اندجبت في الحركة الثورية .  
وكل ما أحدث أن اندماجي هذا كبت اعتراضاتي وشعوري  
بالغربة ، بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة  
والتأييد ، حتى جاء الوقت الذي أرى فيه الأوروبية في كل  
شيء ، حتى في الثورة . هي مثل الأعلى » . ( ص ١٨٢ )

إن الإخفاق في إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع - القرية .  
والواقع - المرأة ، يؤدي به إما إلى الحرب من « قرية الواقع الوهيب »  
( ص ٥٢ ) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسي ،  
فتصبح سائق « أروع وأسمى وأعظم » ( ص ١١٤ ) من أن تكون مجرد  
هدف لحياته . وكما لا يحل الحرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسي  
والاجتماعي فإن اعتبار « الأساليب الأوروبية » مثلاً أعلى في العمل  
السياسي لا يؤدي بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثوري  
ذاته . إنه في حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا في  
اكتشاف طريق يبرر حقيقة عن « مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية ،  
وباللغة التي يفهمها شعبنا » . ( ص ١٨٥ ) إن الكشف يحتاج دائماً إلى  
مواجهة وتصدد من وفصال لظروف العمل السياسي من أجل تطهيرها  
لتغيير الواقع ، أما الحرب فهو تكوص أو انسلاخ لا بد أن ينتهي بالبطل  
إلى تحول جذري في فكره السياسي والاجتماعي . لقد أصبح مؤمناً بأن  
« الإنسان نفسه ، يوفيه ولا وعيه ، وبصوابه وعطشه ، هو القيمة  
العليا » . ( ص ٢٧٦ )

وكان طبيعياً أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر :  
« أصبحت لا أؤمن كثيراً (بمخدة) قيادة الجماهير لتحقيق  
الأهداف التي تؤمن نحن بها » . ( ص ٢٧٧ )  
في حين تراجع لديه دور المثقف الثوري ليقصر على نشر الوعي بين الناس  
بأن :

« تبيين لهم فرصاً أكبر وأوسع لكي يعددوا هم أهدافهم ،  
ويسيروا نحوها بالسرعة التي يرونها تتناسب ومقدورهم » .  
( ص ٢٧٣ )

إن إشكالية وضع البطل هنا لا يمكن فصلها ، في تحوله إلى  
الإيمان بالقيم الثورية ، واستبداله بالفكر الثوري الفكر الإصلاحى ، بل  
ترجع في الأساس إلى إدراكه خلية سماء الأول ، واكتشافه لطبيعة  
ذلك المسمى للتدنية . ومن هنا فإن موقفه بعد في حقيقة الأمر نهاية وليس  
بداية . إن السخرية الكامنة في هذا الموقف جعلت ناقداً مثل « لوكاش »  
يرجئ تعريفه لذلك النمط الروائي بقوله « لقد بدأ الطريق » ، لقد انتهت  
الرحلة » . (١٢٣)

(٦)

إن البطل في « البيضاء » يجمع بين التكوين النفسي للبلبل المضل  
في رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism  
ونموذج البطل في رواية رومانسية الاستعصار  
Romanticism of Disillusionment إنه مثل دون كيشوت ، يتطلع إلى

وفي لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتأرضين يكشف يحيى حقيقة  
موقفه منهم ، وسبب عدائهم له ، إنها :

« لحظة جعلت جذراتنا كبت قد أفتها لنفسى وعشت أمحرتها بها  
تتناهى وتتناهى .. ولم يعد أمامي إلا أن أرى ما كنت أنجاهله  
وأعلمه عنه ، إذ لست في الواقع والحقيقة سوى جزء من  
ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم  
في مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا في  
ساعة الجدل اختار جانب الجهاز الذى انتمى إليه وأدافع عنه  
بدفاعى عن نفسى ووطنيتى » . ( ص ٢٠٩ )

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى غير الفئة  
التي يتسبب إليها بالمولد والفتنة التي يدافع عنها بالفكر .

إن انبهار الإيمان بالعمل الملهي ، وهو شكل من أشكال التعامل  
مع المجتمع ، صاحبه انبهار آخر أكثر خطورة ، قوض الدعام الأساسية  
لبنية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بجودى العمل السياسي الذى كان  
يجوؤس غارها :

« بدأ يحظر لي أحياناً أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت  
فيه ولقيت أهم سنوات عمرى أعرضه لا يمكن أن يؤدي  
بنا إلى ثورة حقيقية ، تقذف بلادنا » . ( ص ١٨٤ )  
غير أن يحيى ظل يفرض على نفسه الإيمان بلا إيمان ، ويؤجل :  
« البحث عن طريق آخر أكون مفتعنا به وبصحته ومؤمناً  
بفائدته » . ( ص ١٨٦ ) .

وعلى الرغم من انتداعه واستغراقه في حمى العمل فقد ظل شيء في نفسه  
يصدده عن الإيمان الكامل ، ويحول في نفس الوقت بينه وبين الإنكار  
الكامل ؛ ذلك هو الرغبة في التحقق من خلال عمل جماعي يمنح للحياة  
معناها .

لقد انحرف يحيى في العمل الثوري وإن كان اقتناعه بذلك يخلط  
فيه الرفض والقبول ؛ فقد كان مؤمناً بالإطار النظري للفكر الشمولي ،  
شاعراً بطريقة « غريزية للثاقية » ( ص ١٨٢ ) بعدم ملاءمة أسلوب  
الثورة الأوروبية لظروف الواقع المصري . لقد كان في الحقيقة يبحث عن  
صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكي :

« في عملنا الثوري .. كنت لا أطيق كل ما يمت إلى الأساليب  
الأوروبية بنظامها ولورثها ، كنت أحس دائماً أنها غريبة عني  
بقدر قرب النظرية مني .. أحس أنها أسلوب ثوري عوجاني ،  
وأنا في حاجة لطرق أخرى من صنعنا نحن » . ( ص  
١٨٢ ) .

« كان يتكلم (البارودي لثاقه التنظيم السرى) عن مصر ،  
ولكنى كنت أحس أن (مصر) التي يتكلم عنها غير مصر التي  
أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس في أعماق  
أن الثورة التي يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى ، وكأنها ثورة  
أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا في الكتب » . ( ص  
١٨٠ )



— صانق

فطرت إلى باستراب قليل وقالت :

— ما الأمر يا يحيى — آه ما الأمر ؟

هنا بصل الوقت إلى أقصى درجات تفككه ، فباتى القمل مهتماً على نحو يبنى بالنتيجة النهائية .

« وارتجفت بدى وأنا أمهلها فوق طاقتها لتزفع ثم تستر فوق كلها ، وظلت ترجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيل . لم أكن قد ريت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيء للظروف والصدفة ، وهذا قلت بعد تردد : — ما رأيك ؟

— فقلت بنفس الدهشة

— في ماذا ؟

إنه في اللحظة التي بدأ فيها للواجهة كان قد قرر العهد للترجيع : « قلت وأنا أضحك لأجل الموضوع كله إلى نكتة ، حتى إذا فشل الشهد لا أصاب بجنية أمل كبيرة .

— فما قلته في ذلك الخطاب .. أتذكرين ؟

وعندما تتجلى حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المضادة :

« حدث كل شيء بسرعة ، وبسرعة أيضاً انتهى المشهد . وكنا لا نزال على وقتنا بجوار « اليك أب » .. وأنا أنظر إليها نظرات تحمل بالملت والكرامية وصية الأمل ، وأكثر من هذا فيضان عارم من الحجل ، عجل منها ومن نفسى . ( ص ١٠٥ - ١٠٩ )

إن إخفاق البطل في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينمكس على المستوى التعبيري في كلفة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادي . صانق « أروع وأعظم وأسمى » ( ص ١١٤ ) ، والبارودي « أكاد أوفعه إلى مرتبة الطغيان » كانت آراؤه في نظري هي دائماً أسلم الآراء ، وذكره أحد ذكاه . ( ص ١٧٩ ) إن استخدام أفضل التفضيل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على نعيمها وعدم تحددها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعي ، ونحوها إلى عنصر هادم للشكل القفى .

أما الشكل في قصة حب « فيجند على حركة أساسية ، قوامها التفاعل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحمزة على التقيض من يحيى ، يمثّر على الصيغة الصحيحة التي تتيح المصالحة بين القيم التي يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعي . إنه مثل « قبلهم ميسرة » يمكنه هدف بعينه ، هو تطوير مكانته الفردية في إطار المجتمع الذي يسعى إلى تطويره . ويبدأ تصبح الرواية — مثل رؤيته التكوينية النفسية والفكرية Bildungroman — شكلاً من أشكال النضج الرجولي .

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمزة يبدأ من موقع مغاير ، إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التهامها بها ممكناً . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت للتحل داخلها . ومن ثم يصبح

قيم مهيمة في مواجهة تهاوى المثل في الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يضاعف من تشبته بذاتيته ، التي تحول بدورها دون دخوله في علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر البنائي الأساسي في الشكل الروائي . إن قدره الدخلى يسوقه بإرادة لا راد لجربتها ، هي — في الوقت نفسه — إرادته . ، إلى إخفاق عتوم وإحباط نهائى . كذلك يقترب البطل من « ديوموف » بعقل قلوبير ، فيحاول أن يقيم توازناً حرجياً بين الذات المنشطرة والمخارج المتناقض معها ؛ لكنه لا يلبث حتى ينكسر كل شيء ، ويتبدد إيمانه في كل القيم التي حاول اعتناقها . وعندما ينهار عالمه أمام ناظره لا يجد حرجاً في أن يكشف في قسوة عن عزله ووحده الروحية الخفيفة ، ووقوفه أعزل في مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار في « البيضاء » يتجلى في شكل يرتكز أساساً على التوازن والمقابلة بين الفكرة المضمرة عن طريق المتوولوج وتقيضها الملحن عن طريق الحوار ، متخذاً نهجاً واحداً متكرراً يمكن تلخيصه على النحو التالي :

- ١ — الاحتشاد لمواجهة موقف ما .
  - ٢ — تفكيك الموقف عقلياً لتبرير التسوية وتأجيل للمواجهة .
  - ٣ — الإخفاق في المواجهة .
  - ٤ — الارتداد إلى الذات وإدانتها .
- ولعله من المفيد في بيان هذا النهج أن نقوم بتحليل أحد المواقف :
- « كنت قد صممت على بذل تلك الوسائل المتريفة ، على أن أعترف لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شيء » ، وأن أقبل النتائج بشجاعة مهما كانت .
- إنه يجدد طبيعة الموقف ذهنياً ، ولكنه سرعان ما يبدأ في تفكيكه : « واعتزافات كهذه لا تم إلا في جر معين .. ولهذا دق قلبي » .
- وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتبين السلوك مع العزم :
- « جلست صامتاً وقدمت لها سيجارة .. وجلست ونحن في صمت »

وبدلاً من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة :

« وبدأت حديثاً متعمداً عن الشقة الجديدة » .

« وعدنا إلى جلستنا وبدأنا حديثاً في السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإيمان في تفكيك الموقف لتبرير التسوية في المواجهة : « كنت طوال الوقت أفكر في الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل ذرة في كياني تتأهب للخطوة فقلت أنظر لها طيلة الأيام الماضية » . « وكنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسى : هه الآن . ثم أعدت في اللحظة التالية » .

« ووجدت جسدي يشتر فجأة ، واعتقلت أن اللحظة قد حانت ، فقلت لها :

— فلنسمع « رجاء تنوف » !

ومضت مستسلمة إلى « اليك أب » .. ووقلت بجانبها . قلت لها :

حيوية ، فيبدو الألفاظ متداخلة ومتشابكة في نسج منمن من المشاعر والأحاسيس ، يصنع المستوى الأول للحظة التنوير :

« كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، ولوزية في قلبه ، وحمزة في عينها ، وإبتسامتها لا تزال ترتجف ، ورجلها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه ، وأفكارها غائبة ، والغيب في ملاحظها ، وحينها طالت ، ثم جاءت ، وحينها سعادة ، والسعادة في صدره ، وفي صدره رهابة ، ورهائها واضح ، وفي وضوحه هيام ، وهيامه خائف ، وعقولها يتلاشى ، وسوقه يمت إلى الأسس ، وبالأسس كان يلهو ، وهديره الآن مسموع ، وهديرها فالر ، والقهوة في الأخرى قد بدأت تزن وتغور . » ( ص ١٠٩ )

إن هذه الدروة ذاتها تستحق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة : « وبهذا الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه ليروب من مطارديه ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإسماكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » ( ص ٢٠٢ )

وإذا كانت « اليهابة » تمثل الوجه الساي من مشكلة اغتراب البطل للمضل وإناته فإن « قصة حب » تنطلق من رؤية ملحمية للحياة ، تقدم على الإيمان بكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون متافيا للواقع ، فإن « قصة حب » تحير من لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تميز عن فترة تعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بينية ، ولكنها تبقى رؤية منزوعة عن كثافة الحياة وكتليتها .

بحته من أجل تعميق جذور هذا الإيمان بمحا يعادل الحياة ذاتها ، يتدفع إليه بقوة الصلوق وليس بقوة الوجدان وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فنيا من خلال بنية رواية مناسكة . فالفقرة الانتاحية في الرواية تشير إلى طرف الحيط الذي يتسجج الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الدروة أو نحو لحظة تنوير dénouement مرسومة ومخططة . وتبدأ الرواية هكذا :

« ليست أول محطة ترام في شبرا البلد بداية خط قط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وهراسيا ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . نجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. ونجد العمال .. ونجد في يوم يناير ذاك حمزة .. »

إن حمزة الفرد يأتي بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ، كما أن رحلته من هذا الموقع إلى « قلب الناس » في المشهد الختامي للرواية ليس إلا تجسيدا فنيا لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى الحياة . ويصور الكاتب في نفس الفقرة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين « القاهرة وهراسيا » ، وبين « المدينة والمصانع » . إنها تمثل في الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمزة والواقع . وارتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التناظر بين مركبة المكان ( القاهرة ) كما يعدل من موقع البطل المحوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مستويين متعاقبين ، يمثل أولها في التردد مع الآخر ، ويتحقق ثانيها في الانتماء المعنوي للجماعة . ويحققها الكاتب فنيا باستخلاص العناصر الصالحة لتزيك المواقف والأحداث تزيكا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقدم اللغة بمهمة

## • هوامس

(٦) Ibid; pp. 117-120  
يطلق جولدمان في كتابه « نحو رؤية اجتماعية للفن الرواية » على هذا الخط الروائي اسم « الرواية النفسية » - أنظر

(٧) Goldmann; op. cit., p. 3

(٨) حلم بركات : اغتراب الطبقة العري - المستقبل العري (٣) ، ٧ / ١٩٧٨ ، ص ١٠٦ - ١١٢ . وأنظر أيضا : الاغتراب - حلم الفكر ، إميل - مايو ١٩٧٩ ، ص ١٢ - ٤٠

(٩) يوسف إدريس ، « اليهابة » ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠  
(١٠) يوسف إدريس ، « قصة حب » ، القاهرة ، دار الكاتب العري للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

(١١) من أهم الشيات للنسبة لتخصيص البطل الساي المنكاس صورته على الآخرين ، فهو يمسك ذاته على مرتبة ليزيد إليه فصيح لانتكاسا لانتكاس .

(١٢) أنظر : أفنان القاسم ، الجبهة لتصلد البطل الساي في « وشم » عبد الرحمن مجيد الرضي - الفيحاء ، نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٣) أنظر : الدكتور شكرى حيد ، « تجارب في الأدب والنقد » - دار الكاتب العري للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٥٥ ، ٢٥٨

- شكرى حيد ، البطل في الأدب والأشعار ، دار للفرقة ، القاهرة ١٩٧١

- أسعد المرزوق ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٦ .

Goldmann; op. cit., p. 5.

(١٧)

(١) Goldmann, Lucien; Towards a Sociology of the Novel-Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press. PP. 11-13.

(٢) على الرغم من أن لغويين يسمي أسما إلى الرحلة الروائية فإن بعض روايات ، وبخاصة « مسام بولساري » Madame Bovary ورواية « التربية الماطمية L'Education Sentimentale » تقدم من روايات المرحلة الانتقالية ، التي نتم بالتصنيف نفس البطل وإشكالية وضعه في المجتمع .

(٣) Goldmann; op. cit., pp. 1-16

يرى جولدمان ضرورة تصار مفهوم البطل للمضل على أمال رواية بينية ، مثل رواية « دون كيخوت » Don Quixote ، لسرانتس رويال والأحمر والأردو Le Rouge et le Noir لستندال ، ورواية « مسام بولساري » لمولوير ، ورواية « التربية الماطمية L'Education Sentimentale » . لها أيضا في حين لا يطبق هذا المفهوم على روايات يركز مثلا ، حيث تصاعق أن على حلا روايا مثلا ، ويرتكز على تم فريدة حاصلة .

(٤) التروبادور فئة من الشعراء الشجران ، كانوا يتلون الشعر الفنتال العري العفيف بلغة جنوب فرنسا ، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وتخلت المعلقة الأساسية في شعرهم في عبادة المرأة وتقليدها . (أنظر : مجدى وهيد : معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٥٨١ ) .

(٥) Lukács, George; The Theory of the Novel-MIT press 1971, pp. 104-116.

# وجهة النظر

## الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خصوصا لما يتعلق بالرواية الحديثة في الحقب الأخيرة من هذا القرن . فقد أكد «هنري جيمس» الروائي والنقاد المعروف أميينا في أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يغلو مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر .

وستحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في بضعة نماذج من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام .

ولعلنا من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ؛ فقد تعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية ، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية» ، وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي ، وما يختاره من أساليب فنية .

وقد استعملنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view ، وهو التعبير الذي استعمله هنري جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه ، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في غيره كـ «زاوية الرؤية» مثلا .

أنجيل بطرس سمعان

«وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجمع  
rallying point» للحركات المختلفة في مجال الرواية .

وفي محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد ب«وجهة النظر» يقول ستيفيك :  
«لعلنا من الجدير عند تناول أي رواية حديث مثل كونراد ، أو فوكس ، أو فرجينيا وولف ، أو هان ، أو كامو ، أو جويس كازي ، بشكل مفيد ، أن يبدأ هذا تناول بوجهة النظر ، لا لما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاهتمام الحديث كذلك ، نحو الاهتمام بالمثل للمدرك» .

وهو في هذا على حق ، فقد أصبح «الوعي» - على نحو ما يسمى به «المثل للمدرك» في الحداث - لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فليست الرواية الحديثة أو الرواية النفسية وحدها هي التي تتطلب إدراكا واضحا من جانب القارئ «لوجهة النظر» ، بل إن

كتب النقاد المعاصر فيليب ستيفيك يقول : «ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير موفق ، إذ يمكن أن يشير - بنفس الدرجة - إلى الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة Tone المتنبئة نحو الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) ، أو إلى الزاوية التي يروى منها العمل القصصي» .<sup>(1)</sup> ثم يضيف : «وبالرغم من أن هذا التعبير له أكثر من دلالة أو معنى ، فإنه - في معناه الثالث - قد أصبح أمرا ثابتا . ولم تنجح المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد Focus of narration» مثلا .

ويؤكد هذا النقاد - الذي يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية» - أنه ما من ناحية من نواحي التكثيف الروائي قد نوقشت وحلت ، واختلقت بشأنها الآراء مثلا حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» ؛ بل إن

يقدم عرضاً للمنى وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياتها مستمدة من إرادته الخلاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أساليب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرتهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ؛ فمنهم من فضل مثلاً إسناد دور الراوى «شاهد العيان» ، الذى يروى ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعاناً فى تقوية الإيهام بالواقع ، ومنهم من ادعى أن دوره لا يمدو نقل وثيقة وقمت فى يده أو تحقيقها . وفى كلتا الحالتين استخدم الروائي ضمير المتكلم «أنا» ، فتحدثت بذلك «وجهة النظر» و«جمال الرؤية» على نحو ما ، بخلاف الحال عند استخدام الراوى الغائب «هو» الذى يتبع أسلوب «المعاشر بكل شيء» حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة ، ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوى يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اختصاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضاً قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام ، مع ما فى ذلك من ضرر فنى للرواية فى رأى بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التى تقدمها فى رأى البعض الآخر .

ويربط الناقدان «روبرت شوثر» و«روبرت كيلوج» بين القصص الذى يحاكي الواقع وبين ظهور «شاهد العيان» ويشيران إلى أن «الاحتمام بتفصيلات الزمان والمكان ، والإعجاب بالصدق ، والكثير من الصفات التى نعدّها علامات مميزة للواقعية فى القصص ، هى الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان»<sup>(٣)</sup> . وهما يذهبان إلى أن ما نشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية فى بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل «الكوميديا الإلهية» و«رحلات جاليليو» ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل «مول فلانترز» لمانايك فيفرو ، و«باميليا» لصبويل ريتشاردسون ، من روايات القرن الثامن عشر فى إنجلترا مثلاً «إنما يرجع جزئياً إلى نوع التوليد الذى يضيفه الراوى شاهد العيان أو راوى السيرة الذاتية على الأحداث التى يروونها»<sup>(٤)</sup> . أما الراوى «المعاشر بكل شيء» فبهذه هذان الناقدان امتداداً للشاعر الملحمى الذى يجمع بين الخلق والتأريخ ، ويشتمل فى راقعة «سرفنتيس» المسماة «دون كيشوت» وبعض الأعمال الروائية فى القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريباً فى القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات ثقافية فى أعمال مثل «الحرب والسلام» ل톨ستوى ، و«ميدل مارش» لجورج إليوت ، و«الأحمر والأسود» لستندال ، و«سوق الغرور» لتاكرى .

أما فى بداية العصر الحديث ، فقد تار النقاد بقيادة هنرى جيمس على هذا النوع من الراوى ، وعلى الرواية التى يظهر فيها . وأكد جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة فى كتاباته النقدية ، وبخاصة فى المقدمات التى كتبها لرواياته فى طبعة نيويورك المصحدة لأعماله (١٩٠٧ - ١٩٠٩) التى شئت - لأهميتها فى مجال النقد الروائى - بكتاب أرسطو «فن الشعر» . طالب جيمس باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكى ذاتها ، وذلك عن طريق «مسرحة الحدث» أو «عرضه» وليس عن طريق «السرد» أو «التلخيص» . ومن هنا برزت

ذلك بتداعها إلى غيرها من أنواع الرواية : «ذلك أن فهمنا لوجهة النظر فى الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل لعله من الواجب أن نتعرف - ولو بشيء من الارتياح - بأن حكتنا على قيمة الرواية يتوقف - فى الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر بها»<sup>(٥)</sup> .

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة «وجهة النظر» ، وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكثيف وتنتهى إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة . وهو فى ذلك على حق - كما سنرى - فلها قبل عن موضوعية الروائي الفنية ، بظلم من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام .

ويربط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هى : مَنْ صاحب «وجهة النظر» فى الرواية ؟ هل هو الراوى ذاته (ديكتتر أو تولستوى أو جيجي حتى أو يوسف إندريس مثلاً) أم هو الراوى الذى قد يكون واحداً من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروال ذاته هو صاحب «وجهة النظر» فلى أى مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالى الذى يحلقه لمخاطب القارئ ، ويعطى على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه فى أمور قد تصل اتصالاً مباشراً بموضوع الرواية ، أو قد لا تصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام النقاد بوجهة النظر ، وارتباطها بالناقصة الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

لذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بمختلف الروائى بالراوى وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطاً بالنظرية الحديثة إلى الرواية بوصفها وحدة عضوية متكاملة ، من ناحية ، وصدى لدور الروائى أو الراوى - إذ لم يكن التمييز بينها إذ ذاك أمراً ذال - فى الرواية الواقعية الفاضلة ، ذلك الراوى الماشر بكل شيء omniscient ، والموجود فى كل مكان omnipresent ، الذى لا يجد غضاضة فى تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من الالم موضوعية ، بل يرى ذلك حقاً مكتسباً من حقله ، بدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الراوى أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث تارة ، ويخفى تارة أخرى ؛ لمخاطب القارئ مباشرة أحياناً ، عاوا لخلق علاقة وثيقة معه بأن يضمحه فى أحداث القصة ، وفيما يصدره من أحكام ، وأحياناً يتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده .

ولقد كان ارتباط ذلك - خصوصاً فى حالات الغلو فى استخدام ذلك الحق - بالإعجال عجز الإيهام بالواقع الذى كانت الرواية الواقعية فى القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر فى أوروبا تسمى إلى خلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر ، أو تحديد دور الراوى وارتباطه بنواحي الرواية المختلفة . لقد عاب هنرى جيمس مثلاً على أحد الروائيين - وهو الروائى الإنجليزى آتفول ثورلوب - تفاخره بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها ، وعد هذا مثلاً من أمثلة الغلو ، كما أخذ على تاكرى اغتازه دور «مركب المنى» الذى

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : « فإذا ما كان » والصدق « الفنى مسألة » تصوير ملزم « **Compelling rendition** » أو خلق إيمان بالواقع ، فإن المؤلف الذى يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لئى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صورته بشكل أو بآخر <sup>(١)</sup> .

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التى استخدمها جيمس ونادى بها هي أن تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التى تحكىها ، ولكن بضمير الغائب ، فبى القارئ الحدث كما يتكلم على وجه شخصية مشاركة في الحدث ، أى إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعى ، وبذلك يتحدى الرواى دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الاسترجاعى بأسلوب ضمير المتكلم . والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلاً من تلقى « موجز » لما حدث ، نرى الحدث في أثناء وقوعه ، ونرى الوعى يستقبل الحدث أى في حركته الأصلية وهو يصعد التفكير والحكم <sup>(٢)</sup> .

وهكذا نرى حقاً بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية في صهرها الذهني من ناحية أخرى . ومن الجدير بالذكر أن هنري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة ، مثل رواية « السفراء **The Ambassadors** » . مثلاً ، أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب في معظم الروايات ، ولكنه يتنوع عن الإصحاح من وجهة نظره كإثبات بالتعليق مثلاً إلا لها ندر . ومن الطريف أنه في روايته « صورة سيدة » التى تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لبطلته **إيزابيل آرثر** <sup>(٣)</sup> ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحياناً .

ثم جاء **جوزيف كونراد** وحالج « **وجهة النظر** » باستخدام أسلوب « **شهود العيان** » ولم يستخدم « الوعى » كأسلوب فنى تقوم عليه الرواية كلية تقريباً إلا في الفترة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، على أيدي **جويس ولوجينيا وولف** و **يروست** وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجديد ، حين حل أسلوب « تيار الوعى » محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية ، واعتصمت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختلفت الأساليب العام من رواىي لأخر .

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائى طوال فترة انتشار الرواية التجريبية في أوروبا وأمريكا ، وأنها أخذت تتحصر مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية في الرواية المعاصرة <sup>(٤)</sup> ، أى فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماماً كما تعلم ، وبخاصة في أوروبا ، وفي فرنسا بوجه خاص .

ولعله من المثير أيضاً أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقت بعض المعارضة حتى في ذروة انتشارها ، فقد تصدى « **م . هـ فرست** » للرد على بعض آراء **لوكة** ، وذلك في كتابه « **أركان الرواية** » <sup>(٥)</sup> ،

أهمية « **وجهة النظر** » ، أو « **الوعى المركزى** **Central Consciousness** » الذى ترى مادة الرواية كلها من خلاله ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائى من ناحية ، ويضئ عليها وحيدة وجدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب « **نورمان فريدمان** » ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع « **وجهة النظر** » ، قالاً : « استحوذت على جيمس فكرة العثور على « **مركز Centre** » أو « **بؤرة Focus** » لقصته ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات من داخل الحكاية ذاتها .

« وهكذا لما دام المؤلف المأروف بكل شيء » ، الكثير الكلام ، وغير المقدّر للمسئولية ، الذى يحطم الوهم ، ويمكّي القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة ستزداد حدة ووضوحاً وتربطاً <sup>(٦)</sup> .

ولا يتسع المجال هنا للإضافة في وصف ما قام به جيمس من تجارب في مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبطت بنوع معين من الرواية ، كان جيمس يجارسه ، ويدعو إليه بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام بالصدام (ضيق الشئ) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحية الحدث كما أمكن ذلك ، والاهتمام على وجهة نظر داخلية محددة . أما نماذج الرواية الواقعية التى أطلق عليها وصف « الوحوش الحقيقية القضاة » فقد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تنج منه أعمال **لروالين كيار** مثل **لوتسوى** و **لاكروى** و **جورج** وغيرهم .

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر في انتشار فلسفة جيمس الروائية ، وخصوصاً فيما يتعلق بوجهة النظر ، هما : **ولرين بييتش** **Warren Beach** <sup>(٧)</sup> و **برسى لسيوك** **Percy Lubbock** <sup>(٨)</sup> . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية « **وجهة النظر** » وتطبيقها على أعمال جيمس ، والعديد من وجهات النظر المتعددة وتقييمها :

« ففرق بين نقلات جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين تغير وجهة النظر غير المدروسة والمتعلقة داخل الفصل الواحد - بل داخل الفترة الواحدة ، وذلك التناول المباشر الخارجى لشخصيات كالدمى ، الذى يعد تهيئدا صارخا للإيحاء والألفة لدى غيره من الروائيين . » <sup>(٩)</sup>

أما الناقد الثانى - **برسى لوك** - الذى أصبح كتابه « **حرفة الرواية** » وثيقة مهمة في باب النقد الروائى ، فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين الوعىين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما « **التقويم المباشر** » و **غير المباشر** . كتب يقول :

« إن الفن القصصى لا يبدأ حتى يرى الرواى قصته كبشئ - يرى أو يعرض ، وحتى تحكى القصة ذاتها لا أن يحكىها المؤلف » .

وانضم «ألدوس هكسل» إلى فريق المعارضة . وكذب «وين بوش» الذي قدم دراسة قيمة للموضوع «وجهة النظر» يقول :

[حين قال برسي لوك : «إن موضوع الطريقة المشعب المتشابك بأكماله إنما تحكمه العلاقة التي تربط بين الراوى والحكاية» ، كان عليه أن يتوقع أن نقاد كثيرين ، مثل : م . م . فوستر سيختفون معه .] (١٧)

أما فوستر فقد عد للموضوع «جرد ناحية فنية نافية» ، فهو يرى أن الليرة الأساسية التي يتمتع بها الراوى هي المعرفة - التي لا يعوقها عائق - بكل شيء . Unhampered omniscience والتي عن طريقها :

«يملك ناصية جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز . يسأل أحيانا : كيف عرف الكاتب ذلك ؟ ما موقعه ؟ إنه ليس متسقا ، إنه يغير وجهه نظره من محدود المعرفة إلى المعارف بكل شيء ، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى . إن مثل هذه الأسئلة تعمل كثيرا من جو دور القضاء . إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقفه ونقله للحياة الداخلية مقبعا أم لا» (١٨) .

ويرى «نورمان فريدمان» في عرضه لتطور النظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت في الأربعينيات من هذا القرن في كتابات الناقد للماصر المعروف مارلو شيرور الذي يعدها لا مجرد وسيلة لجمل «التقديم» أو «العرض» أكثر ترابطا وحملة أي «شكلا من أشكال التحديد المسرحي ، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع» (١٩) . فلي رايه «أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبعد من القيم والمواقف ، ولما يساعد المؤلف في بحثه عن تعريف فني لهذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها ، فمن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة وبين تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة ، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها» (٢٠) .

يق أن نضيف أنه كما دافع أتيان جيمس عن فلسفته الروائية وموقعه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى في فترة لاحقة على من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف - الراوى المعارف بكل شيء «كان من بينهم الأستاذة «كلارين تيليسون» في المحاضرة التي ألقينا بمناسبة تعيينها أستاذة لكروى الأدب الإنجليزي بإحدى كليات جامعة لندن في مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحكايا» . تبدأ الأستاذة تيليسون تناولها للموضوع بقولها : إن الرواية الحديثة تنقصها شخصية معينة ، هي شخصية الراوى الذي يظهر بشخصه : «فليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ويشرح كيف يعرف ما يحدث به ، ويخاطب القارئ ، ويخطف ، ويسر بالأسرار ، ويملق وينشد . ضمن

(القراء) ضيوف غير مدعوين ، فليس هناك ترحيب ولا ضيافة ، فقد أختفى السياق الاجتماعي الذي كان يجفنا كقراء .» (١٧)

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الحسارة التي منيت بها الرواية نتيجة لذلك ، فالراوى الذي يشار إليه «بالراوى المتعهم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء ، وليس فيها من حب الذات والكشف عنها ... بل هو أسلوب أو منهج method ، يتطلب مهارة عظيمة ، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة . (١٨)

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة ، فكثيرا ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المحدد . أما إمكانيتها وتنوعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأثلة من الرواية الإنجليزية في جميع عصورها - وكما يمكن أن تضع نفس الشيء بالإشارة إلى الروسية ، ويضف نماذج الرواية المصرية - كما سترى .

وتشكل بعض المكاسب التي يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى في أنه يمنح صوته تلك الشخصيات التي لا صوت لها ، أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها . ويضيف بعدا إضافيا للرواية التي تقدم صورة للماضي ، كما هو الحال في كثير من روايات القرن التاسع عشر :

«فهو يصل الماضي بالحاضر ، بتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ، يصبح صوت الشاعر الذي يضيف منظورا جديدا ، ويعيد جديدا للرواية . وهنا لا نرى مجرد أسلوب فني ، بل شيئا أكثر أهمية ، نرى امتدادا لأفق الرواية كله .» (١٩)

أما نورمان دانيال ، الذي تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواحي فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شق المهمة التي يقوم بها الراوى أو الأدب الفنان بوجه عام ، على خلاف غيره من الفنانين ، كالمصور والموسيق والممثل ، بقوله :

«إن الكاتب عموما دائما بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه ... ولكن الأدب يشق حياته من هذا الصراع - وهو صراع أساسي لجميع أشكاله ... وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباط الجزء بالكل» (٢٠) .

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التي حدثت به في جيمس أن يتحدى بالتقريب بين الرواية من حيث هي نوع أدبي ، وبعض الفنون الأخرى التي لا يعاني رواها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والطباعة ، وذلك في محاولة للتخلص من اتحام ذاتية المؤلف لقصته ، وهو ما نادى به ت . س . إيوت في مجال الشعر أيضا .

وفي مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر : محاولة للتصنيف» ، يبدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتفضيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفضيلا مطلقا ، وبشكل في قيمة «التعليقات التي يصدرها النقاد بعدد السرد أو الإيحاء بالواقع أو المسافة التي يجب قياها بين الراوى ومادة» ، مؤكدا أن هذه التواحي الفنية ليست هدفا في حد ذاتها ، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو فشله . وينتهي بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب ضمير

التوحيين مما ، وإن اختلقت درجة استخدامها .

وقد قدم نورمان فريدمان تصنيفاً آخر من هذا المطلق . وهو مطلق طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي ، نشر إلى في إيماز ، وذلك يذكر هذه التصنيفات بالتبويب الذي يدل على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية :

أ - الراوي العارف بكل شيء والمتحمس للقصة .

ب - الراوي العارف بكل شيء والمحايد .

ج - شاهد العيان وأنا .

د - أنا ، الشخصية الرئيسية .

هـ - العارف بكل شيء المتعدد المتلق .

#### Multiple Selective Omniscience

و - العارف بكل شيء المتلق . Selective Omniscience

ز - الشكل المسرحي .

ح - الكاميرا .

وهكذا ترى الانتقال تدريجياً من وجهة نظر المؤلف الذاتية في المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة في المصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عتبة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس اللذين يعتمد فيهما المؤلف على عدد من وعي الشخصيات أو وعي شخصية متقاة واحدة لنقل مادته .

فلذا انتقلنا إلى الجزء التطبيق في هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات في الرواية المصرية ، نقدمها أولاً ثم نحاول تقييماً .

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التي جاءت متأخرة عن الرواية الأوروبية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أخذت من تطور أساليبها الفنية من ناحية ، وحقت قدراً من النضج الفني يتفصح في بعض نماذجها ، في فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر ، من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شيء ، ووجهة نظر شاهد العيان ، وبخاصة في مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية ، ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية النفسية التجريبية ، ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب في بعض الأعمال الروائية المتأخرة

ولعل الأسلوب الغالب في بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب ضمير الغائب ، كما نجد في «زينب» و «سارة» ، و «عودة الروح» ، وإن اختلقت درجة حضور المؤلف أو انغماسه للرواية . فكانا اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامي - كما هو الحال في «عودة الروح» مثلاً - كان الراوي أكثر حيادية وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب ضمير المتكلم «دعاء الكروان» ، و «الحب الصالح» لطف حسين . وفي كلتا الروايتين تحكى قصة

أما في أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فنجد أمثلة لتطور أساليب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومازال كتابنا وبخاصة في فترة السبعينيات والثمانينيات يجربون تنوعات مختلفة من أساليب وجهة النظر .

المتكلم وأسلوب ضمير الغائب مثلاً ليس بالصرامة التي نطلبها ، وأن الأهم بكثير هو أن نحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صفات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .<sup>(١١)</sup> وهو في سبيل ذلك يقدم في مقاله تصنيفات للراوي ووجهة النظر «أكثر تفصيلاً» ، وكما يزعم «أكثر ثراء» .

فلذا أردنا إلقاء نظرة سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن يوثق لم يقدم إلينا منها عدداً أكبر مما فعل غيره من النقاد ، بل يطلق عليها تسميات وصفية لا تكاد تخلو من التحليل في بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءاً من قاموس نقد وجهة النظر فسنحاول نقل شيء منها إلى اللغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والقصص في اللفظ .

يبدأ يوث بوضع بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف :

(أ) المؤلف الضمني (ذات المؤلف الثانية) Implied Author

(ب) الراوي غير المعلن (غير المسرح) Undramatised Narrator

(ج) الراوي المعلن (المسرح) dramatised Narrator

والفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثاني ، أما في حالة التصنيف الثالث يصبح الراوي شخصية معلن في الرواية ، تعلن عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحياناً ، واسم المؤلف أحياناً أخرى .

ثم يصنف «الراوي المعلن» إلى

(أ) الراصد Observer

(ب) الراوي المشارك في الأحداث Narrator - agent

(ج) الراوي الذي يعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التي تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية ، ويتناولها النقد تحت هذه التسميات : المقارعة ، والنعمة ، والبلد الخالي .

ومن التصنيفات الأخرى التي يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوي (وجهة نظره) والمؤلف ومادته ، ما يلي :

الراوي الذي يعتمد عليه ، والراوي الذي لا يعتمد عليه .

الراوي الواعي بذاته ، والراوي غير الواعي بذاته .

(أ) الراوي صاحب الامتياز Privileged

(ب) الراوي المحدود Limited

أما الأول فهو الراوي العارف بكل شيء . وهذه المعرفة تختلج درجتها من راء إلى آخر ، ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور في داخل الشخصيات . أما الثاني فهو الذي تقتصر معرفته على ما يمكن الحصول عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» والاستنتاج .<sup>(١٢)</sup>

وكما سبق أن أشرنا ، ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية ، من حيث هو تقديم مسرحي يعتمد على المشهد والعرض ، أو تقديم سردي يعتمد على الصورة ، والموجز السردى . ويرتبط النوع الأول بقياس المؤلف ، والثاني بمجسوده في القصة . ذلك من الناحية النظرية ، أما في واقع الأمر فلا تخلو رواية من

وأعطر... (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعليق من وجهة نظر الراوى وابتاعا من الحدث : « اتسع الشجر ويورك فيه - وهذا من كرامات أم هاشم » . ثم نلتقي بإسماعيل ، ويؤكد الراوى صلته به من ناحية التعريف به من ناحية أخرى بقوله : « بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العقود » . على ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وتنبئة ذهن القارئ ، وبدل أيضا على طريقة القصص المأهول إثارة فضول القارئ لمرة ما على من أحداث : « عيشه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبيه وأعطر... »

وتتضح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر - عم الراوى - ومحط آمال أسرته :

« أصبح هو لا يزال صبا ، لا يتأذى إلا بـ (سى إسماعيل) أو إسماعيل الفندى ، ولا يعمل إلا معاملة الرجال ، له أطيب ما فى الطعام والفاكهة .

إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب ، وهو يتلو أوراده ، إلى خمس يكاد يكون ذوب حنان مرتمش ، ومشت الأم على أطراف أصابعها ، حتى فاطمة النبوة - بنت عمه اليتيمة أبا وأما - تلمست كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمام صامتة كأنها أمة وهو صليها . تعودت أن تسهر معه ، كأن الدرس درسها ، تنطلق إليه بعينها المريضتين المحمرق الأجلان .

بين حين وآخر تحيل دمة مترقصة شخصه إلى شيخ مبهم فتسبحها بطرف كمها وتود إلى تظلمها . الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق . (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوى لم يعاصر تلك الأحداث التى يصفها بهذه اللغة . ومن الممكن أن تتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها ؟ وأن تلك فى صحة ما يقول . ولكننا لا نفعل ذلك ، بل نصدق وننسى أنه ليس « شاهد حيان » ، فقد استطاع أن يكتب إيمانا به ويصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعى المثلث فى عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بخلق ومهارة . ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيله لغوي ذات دلالة كبيرة ، هى استخدامه لصمير التشكك بشكل متكرر حين يقول « جدى » ، « عمى » ، « جدلى » - فهو جزء من تلك الأسرة التى يروى بعض أحداثها ، ويؤمن أنه يذكرها على بعدنا الزمنى منه : « لما تمثلت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدت (قلى) يتفق بذكرها » . (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلتفت النظر إلى هذا الراوى بوجهة نظره الشديدة الظهور فى الرواية ، هو أنه يظهر فى الواقع أحيانا ، ويختفى أحيانا (يختفى بداهة طوال فترة وجود إسماعيل فى أوربا مثلا) ، ولكنه يعود ليذكرنا أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر فى أمره ، أو عجب لشيء فعله أو شاهده فى لحظة حاسمة من لحظات حياته ، كما يوضح هذا التعليق الموجز بظهوره وانعكاسه :

وقد اخترنا للدراسة فى هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات « وجهة النظر » فى فترات الرواية المصرية المختلفة هى :

- فتدليل أم هاشم ليحيى حتى
- ميرامار لتجيب عطرظ
- الحورام ليوسف إدريس
- غرفة المصاطلة الأرضية جيد طويلا

أما يحيى حتى فقد استخدم أسلوب صمير التشكك « أنا » فى روايته القصيرة الرائعة « فتدليل أم هاشم » . ولم نستخدم هنا تعبير « شاهد حيان » عن قصد ، فرأى القصة ، وهو ابن أخ البطل ، لا يشهد جميع أحداثها ، كما يفعل « شاهد الحيان » فى العادة . وهو يظهر فى القصة أحيانا ويختفى تماما أحيانا أخرى ، ولكنه يقوم بدور مهم فيها . ونضيق وجهة نظره ، التى نرى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها ، قدرا كبيرا لا من الواقعية فحسب ، بل من الشعرية على قصة تلك الشخصية .

يبدأ الراوى بتقديم نبذة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل ، فيحدد البعد الزمنى الذى يفصل ويربط فى الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

« كان جدى الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائه لتبرك بزيارة أهل البيت . فدفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب - وغرزة التقليد تخفى عن المدفع - فبوى على عتبة الرخامية يرشها بقبلاته ، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه .... هاجر جدى - وهو شاب - إلى القاهرة سميا للرزق ؟ فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لحاجته المحب . وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم ، يواجه مضاة المسجد الخلفية ، فى الحارة التى كانت تسمى (حارة الميضة) . « كانت » ، لأن مولد مصلحة التنظيم المدام أنى عليها فى أنى عليه من معالم القاهرة . طاش المول وسلمت للميدان روحه ، إنما يوق فى المجر والإفتاء حين تكون ضحايا من حجارة وطوب ! »

وتعد هذه الفقرة مثلا طيبا لأرتباط وجهة نظر الراوى المحدد بخلق جو من الإيحاء بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية ، والربط بين الحدث الذى يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر « طاش المول وسلمت للميدان روحه » ، إنما يوق فى المجر والإفتاء حين تكون ضحايا من حجارة وطوب - من ناحية أخرى .

ويواصل الراوى حديثه قائلا :

« اتسع الشجر ويورك لجدى فيه ، وهذا من كرامات أم هاشم . لما كان يرى ابنه الأكبر يتم دراسته فى الكتاب حتى جذبته إلى تجارتها ليستعين به . وأما ابنه الثانى فقد دخل الأزهر ، واضطرب فيه سنرات وأنشغ ، ثم عاد لبلدنا ليكون قتيها وماذونها . بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العقود - عيشه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبيه



نزول إسماعيل من الباهرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضي لتقديم مسح لفترة زمنية . أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

«أقبل يا إسماعيل فانا مشاققون ! لم نزل منذ سبع سنوات مرت كأننا دهور ... أقبل إلينا قدم العافية ، وخط مكائك في الأسرة ، فسترأها كالآلة ، وقتت بل صديت ؛ لأن محركها قد انتزع منها . أه ! كم بللت هذه الأسرة لك ! فهل تدرى ؟ » .

قلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضي والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التي تقدر واقعا والجملة التحقيقية والسؤال ، وجميعها تنوعات لغوية أسلوبية تضفي تلويها خاصا على صوت الراوي الذي يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإنشاء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقييمه ، كما نرى في الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوي نداءه إلى إسماعيل :

«مأنساك ومأنجل الشباب ! كادت أنه يمشي عليها ، وانعقد لسانها وهي تقضمه وتقبل وجهه وينيه ، تشقق وتبكي . يالله ! كم شاخت وتبدلت وضعف صوتها وبصرها ! إن الغالب في وهم ، يتوقع أن يعود لأحبائه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات . » (ص ٩٥)

يبدأ الراوي بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن يبين أهله بموجد وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل ذاته نحو أنه وأبيه والبيت :

«اعترف في إسماعيل فيها بعد بأنه - حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشله سعادة العودة إلى أعضان والديه عن القياس والمقارنة والتفقد - لم يملك نفسه عن التساؤل ! كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته في هذه الدار ؟ » (ص ٩٧) .

وفي الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم يبين الراوي إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به :

«علمنا بعد ذلك أنه أشرقت على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درجيري . » أما الحدث فهو تحطيم قنديل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيختل شكلين بتعليق الراوي :

«لمن الله اليوم الذي سافرت فيه بإسماعيل ؟ ليتك ظلت بيتنا ولم تفسلك أوربا ففقد صوابك ، وتبين أهلك ووطنك ودينك . » (ص ١٠٥) .

ويتخذ صيغة الحسرة والراء ، والتعليق عن طريق السلوك ؛ سلوك الأم والأب :

«صكت الأم وجهها ، وتأوه الأب وكتم غيظه ، وسكنت فاطمة دموعها مدراة . » وفي كلتا الحالتين يتميز التعليق بالقصد في القول ، وبلاغة التعبير ، وقوة تأثير تفاصيل السلوك . ويخفى في النصوص الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكنها تتبع قصة إسماعيل بشفة كبير ، ونصفي لا لصوت الراوي فقط وهو يختم القصة ، بل لصوت أهل

يخفى الراوي تماما - بعد الفصل الأول - من الفصلين الثاني والثالث . وفي الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وفاطمة النبوة نحو سفر إسماعيل للدراسة في أوربا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور في الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره :

«إني أتقبل صاعدا سلم الباهرة ، شابا عليه وقار الشيخ .. كل ما فيه يبنى - أنه قروي مستوحش في المدينة . » (ص ٨١)

«أقسم لي عبي إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أمنته قبقابا . »

«كما وصف في وهو يتسم سراويله وطولها وعرضها وتكتها الحلاوى

ومن مظاهر حق المؤلف الكبير يخفي حتى أنه قد استخدم تنويعات من أساليب الإشارة إلى أحداث الماضي ، دون أن يورط الراوي في ادعاءات لا مبررها . يقول الراوي : «إني أتقبله مرة ، ثم أقسم لي عبي إسماعيل مرة أخرى . وهنا أيضا يثير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة : «يحمل قبقابا» ، «سراويله وتكتها الحلاوى» .

وفي الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوي في أشكال مختلفة : مثبتا بالحدث ، ومعلقا عليه ، ومخاطبا البطل ، ومتعجبا لبعض أفعاله .

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمنية - في حيلة فنية لاختصار الزمن - ثم لفة للبطل المالد ، تليها نظرة مكثفة إلى الوداء ، إلى فترة السنوات السبع التي قضاه في أوربا :

«ومرت سبع سنوات وعادت الباهرة . من هذا الشاب الأنيق السهورى القائمة ، المرفوع الرأس ، المثاق الوجه ، الذي يهبط سلم الباهرة قفزا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الذككور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون ، والذي شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة الفذة . » (ص ٨٣)

وفي الفصل السابع حين يحدث الراوي عن قصة حب إسماعيل للفتاة الإنجليزية «مارى» يقول دون شعور بالحرج - معلقا على مشاعر إسماعيل ، وعاولا تفهيمها :

«والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه «مارى» فوجد نفسه فريسة حب جديد . لأن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن «مارى» هي التي نبت غافلا في قلبه فاستيقظ واتمش ؟ »

وهنا أيضا خاصية لغوية تبدو واضحة في الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل في الانتقال بين الفعل الماضي والمضارع ، وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة في الحاضر مائة وتوقعها كحظة

الحى ، حتى السيدة زينب الذى لعب دوراً أكثر أهمية من دور البطل في القصة :

« إلى الآن يذكره أهل السيدة بالمجبل والحير ، ثم يأتون له المغفرة . ثم لم يقض إلى أحد بشيء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أننى فهمت من الملاحظات والإشارات أن عمى ظل عمره يجب النساء ، كان جبه من مظهر من تقانيه وجهه للناس جميعاً . »

لقد بدأ الراوى المحدد ، للمعروف للقارئ ، القصة ، وهاهو ذا يختمها وقد أضفى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها النجاح الذى يستخدم صورته ووجهة نظره بتتويجات وتلوينات عدة مؤثرة .

ومن بين روائع **محبوب محفوظ** الكثيرة اختارنا صملاً روائياً تلعب فيه وجهة النظر دوراً أساسياً ، لا من حيث الشكل الذى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والى لايخرج الشكل الذى عن كونه أداة لتوصيلها .

وميرامار « التى يمكن أن تسمى روائية الإسكندرية المصرية (روائية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والإسكندرية هي مشهد الأحداث ، وروائية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين روائية الإسكندرية « التى كتبها الروائى الإنجليزي «لورانس داريل» » ، وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها - شكلاً على الأقل - فقد سبقتها روائية «داريل» التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون فيها بينها وحدة متكاملة ، هي : «جورسبن» ، و «بنتزار» ، و «موريت أوليف» ، و «كاليا» ، والى نشرت فيها بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتبيننا مباشرة تقريبا روائية «فصحى غام» «الرجل الذى فقد ظله» والى أطلق عليها اسم «روائية القاهرة» ١٩٦٠ - ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧ .

ولعل أول ما يميز بينها وبين روائية داريل وغام هو أنها روائية فى مجلد واحد . أما ما يميز كلتا روائية محفوظ وغام من روائية داريل فهو أن كلتاهما تتناول فترة زمنية من تاريخ مصر ، من «وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ روائية داريل من الإسكندرية مسرحاً لأحداث يمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من الشخصيات المتمثلة إلى جنسيات مختلفة ، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومادية وشخصية معينة ، ويرتبط أفرادها فيها بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحة متنوعة .

ولعلنا بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أضربنا بطريق غير مباشر إلى إحدى الدلالات «وجهة النظر» التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعياً أو سياسياً أو فلسفياً .

ولعلنا من واجبتنا أن نشير أيضاً إلى أن وجهة النظر القومية هذه لا تثنى ما يمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل .

فإذا ركزنا النظر على «ميرامار» هنا وجدنا أنها تقدم فى للمكان الأول صورة للفترة التالية لثورة ١٩٥٢ ، وأنها حين نشرت كان قد مر

على الثورة فترة زمنية بلغت عقداً ونصف عقد تقريباً ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الحلف قتيلاً وإلى الحاضر ، بل يلقى بصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد عدد من الشخصيات التى مستها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما .

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية ، ولكننا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعمق اتضح لنا أن الأمر لا يتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً ، يبدو أنها تمتد إلى الورا أحيانا إلى سعد زغلول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مازالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع ففى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار **محبوب محفوظ** أولاً لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسنعود لاختياره «بنسبون» ميرامار» على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره الأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها . ثانياً أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه - بوصفه المؤلف - وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزارة صيفاً ، لم تعد كذلك الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقى للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ، تنتظر إلى الحلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث ، وكأنها بذلك تستطيع أن تأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدراسة أكثر من الوضوح . وهنا تكن أهمية وجهة النظر أو «وجهات نظر شهد الميان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو - بمعنى أصح - الأبطال الفاشلون كل فى قصته .

ومن الواضح أن اختيار هذه الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأحداث .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن جازنا استخدام هذا التعبير الرياضى ، أما من حيث السن : فعمار وجدى شيخ ، أما حسنى علام ومتصور باهى وسرحان البحرى فشيان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث - وإن لم يكن لهم «وجهة نظر» موفقة فى بناء الرواية ولكنها معلنة ومسموعة خلافاً - طلبة مزروق ، وهو أصغر قليلاً من عمار وجدى ، ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماضى ، يشاركه فى ذلك صاحبة البنسبون اليونانية ماريانا ، ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها و «زهرة» والشابة الريفية الجميلة التى يتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة .

ومن السهل أن نرى - خصوصاً إذا نظرنا إلى زهرة - أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى ، فزهرة تمثل أبناء الريف ، تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ماستركز عليه هنا ، فقد أظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهة قصيرة

حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً عن طريقين : الأول منها هو مسرحية وهي تلك الشخصيات ، بحيث أسكتنا أن نرى لون ذلك الوعي وشكله وحركته في أثناء الحدث ، والثاني هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يضمه كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعي وصل الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على نحو قرى الشعور بالواقعية التي تمتاز بها هذه الرواية النفسية السياسية في آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذي تستحقه ومع ذلك فسنباحل تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيحاء ، موضحين كيف يعتمد محفوظ على جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

فعمار وجدلى مثلاً صحنى متقاعد عجوز يتنسى باعتزله إلى عهد مضى ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولية وكفاح من ناحية ، وحب قاتل ونهاية حياة علمية مؤسفة من ناحية أخرى . وفي تيار شعوره تتابع صور المناهج والحاسر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبيات التي تدل على الكبر والقناء ، ويشغله التفكير في الإيمان بالله وفي النهاية المتوقعة ، على نحو ما ترمى من الشفرات التالية :

الإسكندرية قطر الندى ، نفض السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع للضول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع . « (٥) » تلك بداية صورة وعيه ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضي . أما الحاضر فمختلج ، تختفي التربة الرومانسية وتحلها نظرة واقعية : « المعارة الضخمة الشاهقة تطالملك كرجه قديم ، يستقر في ذاكرتك ، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى الأشياء في لامبالاة فلا يعركك . كلحت الجدران للفقرة من طول ماستكتك بها الطويلة . وأطلت بجناح بيتانها على اللسان المقروس في البحر الأبيض ... والمراء المنعش القوي يكاد يقوض قامتي النحيلة للفقوسة ، ولا مقامومة جلدية كالأيام الحالية . » (٧ و ٨) .

ويرى عامر وجدلى مرور الزمن لا على وجه الجدران وفي قامته المقوسة فحسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف البنسوين كذلك .

« وقتنا تبادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر ذهبي ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إيجديداً ، والشعر مصبوغ حتاً ، واليد المرفوعة وتجاويز زوايق القم تضي بالمعز والكبر . إنك يا عزيزي في الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تحسب منك جميع أذنانها . ولكن هل تذكريني ؟ » (٩ ص) ثم وهو يتذكر كيف عامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة :

ذلك المعجور الذي يغني جسده المخطط تحت بدلة سوداء من عهد نوح . وقال: من عجب الزمن المازل رئيساً للتحرير :

« زمن البلاغة ولي ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طائرة ؟ »

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة « وجهات النظر » الأساسية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية ، عامر وجدلى ومنصور باهى من المجموعة الأولى بتميز اجتماعي إلى الطبقة الوسطى المهنية ، فصار صحنى متقاعد ، ومنصور مديح وله أخ ضابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حصى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثانية طلبة موزوق الذي يتنسى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التي تنتمي إلى طبقة الأجانب للمتقاعين عن طريق خدمة ذوي الأموال فيما مضى . وخدمة طبقة أكثر تواضعاً في زمن القصة . أما زهرة فمن الشعب الذي يتوق إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقفها من « الثورة » بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن في داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بحد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، ونفرد الشخصيات ونميزها فهي تشكل مزيجاً خاصة للرواية على المستوى الواقعي . وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما المكان فهو « بنسوين مزارع » ، وهو مكان يلتقي فيه التلازم من مختلف الأعمار والميول والالتصامات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعاً قادرين على دفع ثقافته التي أصبحت في متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصوراً على خدمة كبار القوم والأثرياء فيها قبل الثورة ، وما زال يعمل بعض أمارات الاسترطابية الزائلة ، فيها عدا « زهرة » التي تعمل لكسب عيشها بجمدة هؤلاء التلازم .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والجو وقلباته بوجه عام دوراً مهماً في خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . والربط بين العالم الداخلي للشخصيات والعالم الخارجي المحيط بها .

وفي هذا البنسوين تلتقي الشخصيات ، تجتمع وتتفرق ، تجمعها مائدة الطعام وليأتى أم كلثوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجتمعها كل ما يهيف بالبنسوين من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة العنف أحياناً . فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية ووجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متغيرة متفرقة وأتينا نعرف عليها لأن طرق الوصف والتعليق بل عن طريق ما يتقل إلبنا من وعيا ، وما يدور به من خواطر وأحاسيس .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد اختدق تنهايا كما اختدق الروى التقليدي ، سواء كان الروى « المعارف بكل شيء » أو « شاهد العيان » ، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب « الوعي للثق » لأربع شخصيات ، نرى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة .

ومن هنا كان على المؤلف أن يجدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر

### التالية :

« البحر يمتد تحتي مباشرة كأنما أراه من سفينة . وهو يترامى حتى قلعة قايتباي ، محصوراً بين سياج الكورنيش ودراج حجري يضرب في الماء كالغول . بينما يمتد البحر . يتلاطم موجة في تناقل وهو كظم ، يوجه أسود ضارب للزرقا مندر بالفضب . يضطرم بياض محشو بأسرار الموت ونفائاته » ص ٨٧ - ٨٨ فهذا نجد صورة البحر المحصور كالغول ، والبحر المحشو بأسرار الموت ونفائاته - وهي صور - قائمة خفية ، تمكس شعوره بالفشل والإحباط والخوف الكامن في داخله ، بالرغم مما يبدية من مرح .

أما منصور باهى الذى خان الثورة فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « النني » و « الصن » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم في الداخل وفى الخارج ، ويردد أوتواً مثل « الحلالة هي الحلالة » ، و « علم السم وعواقبه » ، ويرى في حنقه على سرحان حقناً على نفسه ، وفي « مريّة » أداة من أدوات التعذيب » . أما زهرة فترى أنها « المنيّة الوعيدة » في البسبون ، ويطابق بين خيائه لدربة وحياته سرحان زهرة ، ويقلل على نفسه الشعور بالحالة فيردد :

« هويت إلى الحفيض » (ص ١٨٨)

« تحولت إلى جثة هامدة » و « تابوت على الموت » . (١٨٩) .

ويرى ذاته في زهرة وقد « سلبت الشرف وهجرت بلاكبرياء » ، ويضيف :

« خيل إلى أنني أنظر في مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التي لا يعتمد عليها ، في حين يمثل كل من عامر وجدى وحسنى علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقلعاً تنتمي إليه هذه الشخصية أيضاً إلى حد كبير . ومنصور باهى مثله مثل سرحان البحري ، شخصيته مرفقة ، فكل منها يثون الثورة بطريقة مختلفة ، يغنوا باهى بعدم الثبات على المبدأ ، ويغفوه وترده ، ويغفوا سرحان بانتهازية وعدم أمانته في إخلاصه للثورة وزهرة في آن واحد .

وفى كلتا الحالتين تم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لا تكتفى المقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بحر الريف وسلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، تم عن طبيعته الجشعة المتقلبة :

« هاى لايت .

معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب . وجبة هائلة من الأتوار الباهرة ، تسبح فيها قدور فوائح الشبهة ، الغلب الحرفية والمكسرة ، الصمم المقدمة والمخدنة والطارجة ، الأكبان ومستخرجاتها ، القوارير المفسلة والمنبسطة والمبعلطة والمرعة والنبهجة بشق الحمر من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف قدامى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهواء الحريف يلغى بسلامته الجنسية ، وينعيا تروان إلى الفلاحة بين الزئبان أمام العالوة . طوى

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) في أولئك الذين خلفوا جيله من الصحفيين :

« راكب طائرة ! أيتها الفترة جواز للمعم شحا وغضا .. إنما خلق القمل لأصحاب العقول والأذواق ، لا للمجانين المهربين من ضحايا الملاهي والحانات .. ولكن قضى علينا طول العمر بالسفر في ركاب زملاء جدد في المهنة ، لقنوا علمهم في السيرك » ، ثم اجتاحت الصحافة ليلعوا دور الهيلوانات .. » (ص ١٤) .

وتكرر صورة الشيء القديم حين يقول مشيراً إلى ماريانا « ما أجمل أن نوضع في متحف جنيا إلى جنب (ص ١٩) أما الماضي بيطلوته وآماله فتتير في نفسه « زهرة » بشبابها ونضارتها وإيمانها بالثورة فعين تقول عن طلبة مزوق .

« - يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول :

« وقع قولها من أذنق موقعا غريبا » فدار رأسى في دائرة سحرية قطرها قرن كامل » . (ص ٤٥) وتذكره بسعد زغول من طريق تدعى الحواطر ، فيقتل فكره من الباشا إلى الأتتدى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعم سعد زغول واعترافه بأنه فلاح واستأجعه للشباب . إن وجهة نظره هي وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفى مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حنى علام (وهي إحدى وجهات النظر المتقاة) ، ووجهة نظر طلبة مزوق الثانية ، وكلاهما تأقم على الثورة ، فالأول لأنها قصت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات ، والثاني لأنها أطاحت بثروته حالوا غاضبا لا يتورع عن أن يناقش المؤمنين بها ، مثل سرحان البحري .

أما حنى علام ففى حالة ضبط وهدم استقرار ، يمسكها الجبر ونحوها المجهنن بالبرية ، وجريه وراء بنات الليل ، وهدم تورعه عن مهاجمة « زهرة » ، وترديده لكلمة فريكيكو . ولتقرأ هذه الفقرة التي تجمع بين جنباتها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتضاربة :

« فريكيكو .. لا تلتنى !

وجه البحر أسود محض بزرقه . يتميز ضبطا . يكظم ضبطه . تتلاطم أمواجه في احتناق . يغل يفضب أبدي لا متناهي له .

ثورة . لم لا . كى تؤذيكم وتفتركم وتفرغ أنوفكم في التراب . يا سلالة الجوارى . إلى منكم ، وهو قضاء لا حيلة لي فيه . وقد عرضني ذات العين الزرقاء يقرها « غير متف » والمائة فدان على كف عفريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر » .

ومن الخواص الأسلوبية التي تربط بوجهة نظر حنى علام تلك الجميل القصيرة التي لا تكاد تترابط ، والتي تشكل جزءا من الأسلوب التأثيرى المستخدم في أسلوب يار الوعى ، ثم تلك الصور الحسية التي تربط بطبيعتها كما في « تنتظروا آخر » (ص ٢٥) وكما يتضح في الفقرة

للأرض التي عذت وجيتك وسهيك . » (ص ٢٠٣ - ٢٠٤) .

إذا انتقلنا إلى النقط التالية وهي التفاعل بين وجهات النظر وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولا ، ثم زهرة ثانيا ، ومحاولتها التعلم ، وقصة حبها مع سرحان البحيري مع مافي ذلك من ارتباطات على المستوى الرمزي .

أما الثورة فتتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدى وطلبة مرزوق من ناحية ، والمدام ومرزوق وعامر وجدى من ناحية ، ومرزوق وسرحان البحيري ، وحسن علام وسرحان البحيري - في أوقات متفرقة - ثم زهرة وعامر وجدى فقط . وكان وجدى وزهرة هما المؤمنان الوحيدان بالثورة . وجدى كان يعلم بها . وزهرة تريد أن تعيشها ، في حين يتشأها ويتأفها طلبة . ويتوفاها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : المستوى الخارجي عن طريق الحوار ، والمستوى الداخلي عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسنكتفي - لفريق المكان - بتقديم مثل أو مثلين لكل مستوى . فإذا اخترنا مثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرزوق وعامر وجدى ، وتقوم للمدام بدور المعلق على مايقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن تكون قد عرفنا موقف وجدى ومرزوق كما ينعكس على وجهه في أول لقاء لهما في البنيون :

« ميل إلى القصر والبدانة ، متسخ الشدين واللغد ، وله عيان زرقاوان رعم » (بحرته بشرته ذو طابع أرستوقراطي لاختمته العين ، ويتم عنه صمته المكبر إذا صمت ، وحركات رأسه ويديه المترنة المرسومة بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨) )

ويتضح من هذا الوصف الخارجي أن مظهر طلبة مرزوق لا يروق لعامر وجدى . فليس انتفاخ الشدين واللغد ، ولا العين الزرق في بشرة سمراء ، من علامات الوسامة في شيء - كما يتضح في التبعة المجرعة عن تاريخه . فحين تقدمه للمدام بقولها :

« كان وكلا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

يأتي رد الفعل من جانب عامر وجدى في صورة تقرير لواقع ماض :

« لم يكن عندي في حاجة إلى تعريف . عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد التفاضل السياسي ، وبطبيعة الحال من أعداء الوفد . وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ، وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم » .

ثم يلي ذلك حوار نقول فيه للدمام برئاء :

« كان يملك ألف فدان ، كان يلعب بالمال لعبا ..

وهنا قال الرجل باستعاض :

« انتهى عهد اللعب .

« وأين كربتلك ياطلبة بك ؟

« في الكويت مع زوجها المثاول .

وكتت أعلم أن الحراسة فرضت عليه لشبهة تهريب ، بيد أنه فسر أماساته قائلا

« خسرت أموالا جميعا ثمنا لنكتة عابرة !  
فأسأله :

« هل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدرء :

« المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاجة إلى أموال .. (ص ٢٨ - ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بيده ودون جلبة أو تعليق عن وجهتي نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقفها في الحوار الذي يجرى بالفقرة التالية من الرواية ، والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدى :

« لم يكن على مائدة الإضطار سوانا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا ، وأزالت حواجز الحذر ، فقلب الأسى بروح الجليل الواحد على الخلافات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعاقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه . ولكن نجمي أوقات يبرز المزاج الثاوي في الأحقاد ليثير التبار والتحديات ، أجل قد سألتني بلا مناسبة :

« أتدري ما السبب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

فصامت بدعشة :

« أي مصائب تعني ؟

« أبها السلب ، إنك تعرف تماما ماأعني .

« ولكن لم تحمل في مصائب من أي نوع كان ..

رفع حاجبيه الأثيبين وقال :

« لقد اغتيلت شيعتيكم كما اغتيلت أموالنا ..

« لملك تذكر أني خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعا ، منذ

حدث ٤ فبراير ..

« ولو .. ثم طعنة أطاحت بكبرياء الجليل كله .

فقلت زاهداً في الجدل :

« بصرف النظر عن موقف فإني مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدراء :

« يوجد سبب بعيد في طرف الجبل المشدود حول أعناقنا ، شخص

لايكاد يذكره أحد ..

« من هو ؟

« سعد زغلول !

لم أتمالك من الضحك ، فراح يقول بحمده :

« أجل ، منذ دأب على إثارة الإحسان بين الناس ، والتطاول على الملك ، وتلقى الجماهير ، رمى في الأرض بيذرة نخيبته ، ومازالت تنمو

وتتضخم كسرطان لا علاج له ، حتى قضى علينا .. » (ص ٣٠ - ٣١) .

وفي هذا الحوار الذي يتسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ، يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات القوية ، والصورة البلاغية ، مثل الاضتيال ، والحلق بالجليل المشدود حول الأعناق ، والبلرة التي تصبغ سوطانا .

أما وجدى فلا يتجاوز تطبيقه على أقوال طلبة الضحك ، وهو أبلغ تطبيق . ومن الواضح أن المؤلف يحمده على استخدام المفارقة ،

الحدث ، واستجابة بعض شخصيات الرواية لذلك الحدث بشكل متعاطف أو العكس .

ومن الجدير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصّة المرأة الباسية الملعبة عزيزة ، بل حياة الترجيلة كلها ، لا ترى من وجهة نظر فكري افندي أو غيره من أهل التفشيش فحسب ، بل نرى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكراهة وغضب تجاه الترجيلة إلى الطهيم والحب والتعاطف .

فلذا أردنا اختيار بعض التسميات التقديرة لوجهة نظر المؤلف الراوي في هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوي العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، الذي يعلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التسجيلية ، وبين وعي يضع شخصيات وردود فعل الجاهات . ولعل إضافة يوسف إدريس تتمثل في هذه الناحية أكثر منها في تلك الخطئية أو المأخضة التي يجدها في الفصل الرابع من الرواية مثلا . ففي الرواية الإنجليزية أمثلة عدة لخل هذه الكتابات التي تتالعج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو وظيفة الفن تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية ، مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال في بعض أعمال « هنري فيلدينج » أو « جورج إليوت » مثلا . الجدير هنا أن « الغرابوة » يمثلون النصف الأهم من جماعى القصّة : جماعة أهل التفشيش وجماعة الترجيلة ، وأن أحداث المهم ، وهو قتل طفل حبيب الولادة ، ما يبلّث أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية المحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجاهاتين .

ثم هناك سبب قوى آخر لتبني يوسف إدريس لهذا الأسلوب ، وهو أن « الغرابوة » حتى قرب نهاية القصّة لم يكن لهم صوت ، فالصوت المسوع هو صوت أهل القرية بقيادة فكري افندي والأسطى محمد وصالح الحولى وغيرهم .

فحين يعنى التفكير للمأمور بمن له فجأة أن « الحاططة المجرمة » لابد أن تكون إحدى نساء الترجيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهدا رائعا ، ترن في جنباته كلمة « دول » ، إشارة إلى « الغرابوة » الذين يشار إليهم بذلك التضمير المجرّد .

وأشار فكري افندي فجأة بالخيزرانة التي كانت معه ، أشار إلى القضاء الكائن خلف الإصطيلات وقال :

« لازم واحدة من دول . وتطلعت البيون والقلوب إلى حيث يشير ، وجاءه الجواب من أكثر الواقفين ، وكأنه فرحة بالبراءة .

« هم . ما فيش غيرهم . ودى عازية كلام . دول غرابوه ولاد كلب . قالوا هذا ونحزفوا جميعا لأى إشارة تصدر عن المأمور .<sup>(٢٤)</sup>

غير أن المأمور يعود فيقول :

« والله يمكن اليش نبوية » .

ويتفق الجميع معه . ولكن رأيه النهائي هو :

« أبدا . هم دول ما فيش غيرهم . »

ونبرة الصوت إلى جانب الصورة الفنية . فوصف طلبة لسعد زغلول لابد أن يشير ضحك عام وجدى . نتيجة للتضاد الواضح في حين يحس عامر وجدى بشيء من التعاطف مع طلبة ، ويرى « أنه يستحق شيئا من الرأفة . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريّة بعد السنين » (ص ٣٠) فإن طلبة لا يرى إلا عملاء من حوله ، حتى في المدام وعامر وجدى ، ولا ينفقه من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن « للمدام قد فقدت زوجها في ثورة ، وماها في الثورة الأخرى ، وإذن سوف تنزف لحنا واحدا » (٢٣) . وهو بلاشك لحن من الغضب والكراهة ، مع ماقتضته الصورة من مفارقة ساخرة . أما بشأن عامر وجدى فيقول طلبة : « فكرت ، واقتنعت ، أن التاربيخ لم يعرف عبيلا فوق الخانين » . (ص ٣٧) ويبرز كراهة للثورة بقوله إن اعتدائها على ماله إنما هو اعتداء على سن الله وحكمته . وهو الزعم الذى تبره به طبقة المستغلين فلسفتها .

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقدم صورة موضوعية لا يقتضيها المؤلف ولا يفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

فلذا اتقلنا إلى التّودّج الثالث من أساليب وجهة النظر في رواية يوسف إدريس « الحرام » . فقد يبدو وكأن يوسف إدريس يستخدم « وجهة نظر » للمؤلف « العارف بكل شيء » بالشكل التقليدى ، ولكن النظرة للمدقّة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى اعتدائه أسلوبا فنيا جديدا لكل الجدة في روايته<sup>(٢٥)</sup> ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوي ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الفزاه .

ففي داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوي الذى يتحدث بضمير الغائب ، يضمن المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث نرى الحدث في عدد من فصولها من وجهة نظر فكري افندي مأمور التفشيش . ومع ذلك فالمؤلف الراوي يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية التي تقوم حولها « الحرام » ، وهي قضية « الغرابوة » ، تلك الفئة الملعونة من العمال الرابمين ، التي يقرر المؤلف أن الرواية قد غيرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق ترميز دقيق متعاطف فنيا مشبه الخطئية أو المأخضة ، تتخلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الروائي في شيء ، وذلك أن الروائي في تعريفه بحياة حال الترجيلة « إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجيليا ، يقدم فيه الحقائق منفصلة كما سرى ، وهو بذلك لا يتحسم شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية ، التي تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه .

وحين تسم نبرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال في بعض إشاراته إلى البرليس والتبابة (رجال الأمن) فإن ذلك يأتي مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التي تبدو واقعية ولكنها شائنة مخجلة .

وحين تسم نبرته بالتعاطف فهي نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق

وما يلاحظ في تلك الكليات ، التي تصدر عن المؤلف الراوي .. أنها تنسم من حيث الأسلوب بقدر من اللغة الرسمية التي تختلف عن لغة السرد في بقية الرواية . والتي تقترب كثيرا من اللغة العامية . ولعل تلك حيلة من حيل تحقيق بعد كات بين المؤلف ومادته ، فالأسلوب هنا أسلوب عام وليس أسلوبا فرديا يسمع فيه صوت فرد عادي ، بل هو صوت حيادي كصوت مؤلف المسرحية في توجيهاته الموجزة للممثلين .

وهنا نلاحظ فنية أخرى تكشف عن وجهة النظر - استخدمها نجيب محفوظ - كما رأينا - وغيره من كبار الروائيين ، ويستخدمها يوسف إدريس كذلك . توظيف الحدث بتفاصيله الدقيقة الملموسة للكشف عن المشاعر والأفكار والمواقف . فجميع الأفعال التي قام بها أهل التفنيس لمساعدة عزيزة المسكينة المعيلة ، والأجر الذي يدفع لها ويدفع لجارتها التي تعني بها ، في أثناء مرضها وملاء الذي يوفرونه لشربها ، والطعام الذي يرسلونه إليها ، وذلك المشهد المقلق بجوار الحظيخ ، ولحظة الوداع الحزينة ، كلها أدوات من أدوات أساليب « وجهة النظر » التي يرجع يوسف إدريس وتميز في استخدامها .

يقي أن تشير في كلمات قليلة إلى أنه كما استخدم يوسف إدريس أكثر من أسلوب لوجهة النظر ، فقد فعل نفس الشيء وعلى نطاق أوسع مجيد طويبا في روايته « حرفة المصاولة الأرضية » ، حيث استخدم مزجا من أسلوب تيار الشعور وجماعة شهود العيان ، في عمل تنصع فيه محاولة للتجريب والتجديد جذرية بالدراسة ، نرجو أن تعود إليها مع غيرها من أمثلة « وجهة النظر » في أعمال جيل الستينيات والسبعينيات .

وعنم الواقفود حوله . يلعبون الغرابية ويؤيدون . » (ص ١٧ - ١٨) وحين يلتقط المؤلف الراوي المحيط ويبدأ في تعريفنا هؤلاء الغرابية . كما يفعل في بداية الفصل التالي ، لا يزعجنا الأمر من الناحية الفنية . إذ يبدو أنه يفعل ما ليس منه بد .

والغرابية ليسوا من قاطني التفنيس . ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطني التفنيس ، إذ ليسوا هم أكثر الناس فقرا في بلادهم ، الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل في التفاتيش البعيدة ، وترك دورهم وقراهم سميا وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة ؟ أليسوا هم ذوى الأجمال البالية . والزراعة الغريبة . والحلقة الكريبة ؟ لا يمكن لأحد أن يتصور أننا كهؤلاء من قاطني التفنيس . فقاطنا التفنيس كلهم مزارعون محرمون ، لكل بيته وأولاده وبهائم وجلبابه النظيف الجديد الذي يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به في الفهوة . ويروح به اللآثم والأفراح ...

أما الغرابية أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون وزنا كبيرا لترقية الفلاحين أو نظرتهم ، وكأنهم هم معترفون أنهم غرابية . وأنهم ترحيلة ، وكأنهم أى شيء قد يحظر على بال أى إنسان . فإدام الواحد منهم قد حظى بمكان في الترحيلة ، وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم وبأجر . فليل عنه القائلون ما شاءوا . » (ص ١٩ - ٢٠)

ونحنى أحداث الرواية ، ثم يود المؤلف للظهور في الفصل الرابع عشر ليقدم إلينا حكاية عزيزة ، ثم في الفصل الخامس عشر ليسجل وجهة نظر أهل التفنيس الذين يدركون أن للغرابية بيوتا وزوجات وأطفالا ، في فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية .

## • هوامش

Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87. (١٢)

See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128. (١٤)

See Theory of the Novel, p. 117. (١٥)

نفس الصفحة (١٦)

(١٧)

Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11. (١٨)

نفس المرجع ص ١٢ - ١٣ (١٩)

نفس المرجع ص ٢٤ (٢٠)

Theory of the Novel, p. 109 - 110. (٢١)

انظر نفس المرجع ص ٩١ (٢٢)

انظر بوث نفس المرجع ص ٩٢ - ١٠٦ (٢٣)

في تعليق على بحثين عن المرأة العربية في الرواية المصرية :

« إنجيل بطرس سمعان ، صورة المرأة العربية في الرواية المصرية »

عق أبو سنه :

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

أنيا في الفترة الدولية عن المرأة العربية والتنمية (القاهرة ١ - ٤ ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن إيجات الندوة - القاهرة ١٩٨١ .

(٢٤) يوسف إدريس : « الحرام » طبعة مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ - ١٨ .

Philip Sterick, ed. The Theory of the Novel, (New York and London, Macmillan, 1967), p. 85. (١)

نفس المرجع ص ٨٨ (٢)

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London: Oxford University press, 1966) Reference to 1971 edition, p. 250. (٣)

نفس المرجع ص ٢٥١ (٤)

(٥)

Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept', The Theory of the Novel, op. cit., p. 112.

J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918) (٦)

Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921) (٧)

Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71. (٨)

Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62 (٩)

(١٠) انظر لزيادة التفصيل : إنجيل بطرس سمعان وصورة سيدة ، في بين الروايات والرواية (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢)

(١١) انظر :

Malcolm Bradbury, Possibilities (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

Aspects of the Novel (London and New York, 1927). (١٢)

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حدیث

من سلسلة أعمال الأديب المعاصر في مصر

طہ حسین

● القرآن الكريم (المبسة فاخرة)

بائش لوان مقامی ۱۹۸۶ء

● قاموس الفارسية

فارسی / عربی

تأليف: د. عبد المنعم محمد حسنين

● ایران والعراق

## في العصر الجوفى

تأليف: د. عبد الحليم محمد حسين

المصاحف والنقاسير • كتب إسلامية  
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات  
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية  
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية  
والقانونية والسياسية • كتب  
الشعر • كتب جامعية  
كتب متخصصة باللغة والنحو  
والصرف • كتب تاريخية  
وجغرافية • كتب متخصصة  
بالسربية والتعليم  
الأعمال الكاملة للأدكتور طه حسين  
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد  
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR ALKITAB AL-MASRI  
33 Kasreful st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 151  
phone: 742168-754301/741857  
Cable: kitamisr CAIRO TELEX: 92336  
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT

**DAR AL-KITAB ALLUBNANI**  
Printers Publishers Distributors  
Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone 237537-254054  
TELEX KTL22865 LE

المحكمة الأصلية

١- أخصاب - ميسوعة ٢- اقتسام الأندلس

۳- رمضان قرطبه

## حکمت القرائت

● تأريخ القرآن ● اعراب القرآن

الزجاج ٣ مجلد

1

● قلل من الجحمان

دار الكتاب المصري

مترجم دارالکتاب اللہنا ہے

أش قمر النيل القاهرة - برقياء كلامه

V2270Y/V013-1/V2C17A

من باب ١٥٦ الفارقة

TELEX: 92336 ATT: 134 KIM  
CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ برقيا: كندالان

TELEX: K.T.L22865 LE 501544/514031V/50143-5 C

كتب متخصصة بالفلسفة  
 والمنطق • المكتبات الشعبية  
 المعاجم • الأطالس  
 الجغرافية والعلمية • الموسوعات  
 والثقافية وأدبية • كتب  
 باللغة الفرنسية • كتب صادرة  
 وأدبية وإسلامية • كتب ثقافية  
 الانكليزية • مجموعة صادرة باللغة  
 ثقافية • مجموعة مدرسية  
 العربية • بالغات الثلاث :  
 الكتب المدرسية والفرنسية والانكليزية  
 العربية • بالغات الثلاث :  
 الفرنسية والانكليزية

المطبخ

—

الطريق  
للقراءة

وہم و ہم

مكتبة

سنة المئتين

الماء والطين

١١١

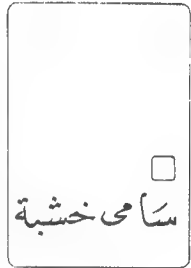
مجلس شورای اسلامی



# في الإبداعية المصيرية

## تحقيق في الأصول الثقافية

البداية في محاولة التقييم العام . الفكرى والفنى . لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو العرب الريادى - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها . بأدوات جديدة وحساسية طازجة - هذا البدء في تلك المحاولة . يكاد يكون مساويا للقول بأن : المغامرة ، قد انتهت . وأنها تتحول . إن لم يكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية . رسمت أصولها . وانضمت معلما . إذ تجاوزت مرحلة التكوين . تصبح تلك المغامرة ، التي استقر أصحابها مكاسم . وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم . مطالبة - من ناحية - بأن تحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية . ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد . لا يستريحون للتقليد . ولكل مغامرة من هذا النوع براعت أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفني أو الأدبى . لأنه بحث يزداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة . وناقد تاريخها ، إذا توافرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات . على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيق . ولكننا نتخذ أن النقد الصحى ، والمتفاعل . لأعمال جبل الستينات المصرى . الرواية بوجه خاص . ولجألى القصص بشكل عام والشعر . لا يفرق دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها ( وقد يكون هذا الكشف أحادى الجانب ، وربما كان بالضرورة كذلك (١) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته ) .



والشخصية . لكن تتخلل في النهاية حساسيتهم الخاصة ، أى طريقتهم في الإدراك . وفي التعبير . وفي البناء . الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى ممان وأفكار وعبارة وأشكال . قبل تحولها - وفي أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية . تحتاج عند المبدع إلى بناء فنى . ولذلك لا نرى بابا تدخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التي نبحث منها . وقامت عليها تجربة جبل الستينات الروائية .

ونحن نحيطنا بشيرة فجأة . في السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية ، لا يثيب على بالنا أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا بتجربتهم الإبداعية كلها بالقصص القصيرة . وبصرف النظر عن القراءة الفنية بين التوعن الأدبيين (الرواية والقصص القصيرة) ، وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها ، نقول بأن ممارسة أحد الكتاب لأحد التوعن لابد أن تفتح طريقه إلى ممارسة النوع الآخر ، أو أن هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - وبصرف النظر عن ذلك ، فمن نتخذ بأن تحول الكثيرين من كتاب القصص القصيرة في

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية . نشئ إلى ذلك الجزء من الواقع ، الذي يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذي يعيد التشكيل حقا في كل عمل إبداعى ، تشكيلا قائما على وعى خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة ! ) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماكة - لهذا السبب - الذى يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا ، وإن كان يحمل الصفتين في آن واحد - لن يكون علينا أن نزل الدوافع أو البواعث «الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية» التي حتمت ظهور جبل الستينات في الأدب المصرى ، ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومماتاتهم وحساسيتهم في القالب الروائى . ومع ذلك ، فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث ، لن يثيب عن بالنا ونحن نبحث عن الأأسس التي انطلق منها جبل الستينات فحتمت ظهوره . ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية .

إن الأأسس التي تتلقت منها ظاهرة إبداعية فنية إلى الوجود ، هي أسس ثقافية . هي مكونات المعرفة وصناعة الوعى ، وهى التي تتفاعل مع أذهان المبدعين ، ومع نوع وعيهم بظروف حياتهم العامة

كان يوسع النقاد، أو مؤرعي الأدب، أن يعزوا في أحوال أجيال الرواد من الأدباء المصريين، على المفصل الأساسي للتأثير الفكري، واضحة أو في حالته «الأصلية» تقريبا، فهكذا عزى النقاد على موقف الأرسطراطي المستدير، ممترجا بتحويل البورجوازي الجديد، والتهيار لتبديل فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين، عند محمد حسين هيكل، وعزوا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير، ممترجا بأفكار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية، والماركسية، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى «الثالثة».. ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأفكار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العنصرية للتاريخ، مع قدر من اليأس إزاء فكرة «التقدم»، مازجه العيب مرة، واليقين من الحتم - الميتافيزيقي أو التاريخي - مرة أخرى، مع نزوع وطني ثابت، وإيمان - كإيمان المعتازل - بضرورة الإصلاح، واكتشفوا ثنائية كائنا كانت (واين رشد) - ممترجة بشعبية فنية، وبتزعم فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قم الماضي، عند يحيى حقي. ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة، المشابهة أو الخافقة، بالأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازني أو توفيق الحكيم.

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليًا) لكتاب جيل الستينات المصري، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - في إطار مقال واحد. والأسباب تكاد تكون بدئية.

أولاً أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبها الإيديولوجي والجمالي) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسيين وفنون وتاريخ وأعمال أدبية نقدية وموسيقية وتشكيلية.

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات، المباشرة وغير المباشرة، الاجتماعية والعقلية، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاصحتين، نمتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين، ولكنها بلغت مستوى من الضخام الواضح عند أدباء جيل الستينات: رغبة تحليل الواقع الملموس والثقافات السائدة - المحلية والورادة - في ضوء الفهم الناتج من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء، ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في ضوء إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى. فحينما كان جيل الستينات قد بدأ يدرك ذاته، ويكتشف تشكيكه «الوولي» من خلال تعامله للمحامي مع العالم / الواقع، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للصدق، ووقفت بريقها القديم، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحياناً)، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية.

والسبب الثالث، هو ضعف تأثير أي فلسفة (أقصد: نظاماً فلسفياً متكاملًا) لاقتدرن بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية، تصلح لتزويد التعامل مع العالم / الواقع. فما الحاجة إلى أي نظام فلسفي

هذا الجليل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع، الاجتماعي والثقافي، الذي أحاط بهم في الخمسينيات والستينات، كاحتضانها نوع تعاملهم «السياسي» مع هذا الواقع. لقد كتبوا القصة القصيرة، لا في بداية التجربة الإبداعية فحسب، تلك البداية التي نمت دائما نوعا من التنبؤ إزاء المشروعات الفنية الكبيرة، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاينة النتيجة، بل كتبوها أساساً - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية حياته بعامه في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب معينة، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع جزءا ومشتتا ومقسم البناء، ويفسره تفسيراً أحادياً (دينياً كان أو ماركسياً!) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و«لا - انتظامه» للرهق والتير للخيال في آن واحد.

ولم يكن التفسير الأحادي، أبداً كان اتجاهه، قادماً - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم الثقافي للعالم كما قد يتوهم كثيرون، بل كان ينبئ أي نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقاً متصلاً وبناء منطقياً متراكباً، تعبيراً عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره، بإيجاره على أن لم تشتت التجارب المبعثرة، واللحظات المتزعة من أي سياق، لكي يصبح مفهوماً قابلاً لأن يحاط به، ولأن يدفع - من ثم - إلى التغيير. ولم يكن ذلك التوق متصفاً أو ذاتياً، فقد كان العالم من حوله لا يكتف عن الادعاء بأنه سياق متصل، وبناء منطقي متراكب، وأنه لا يبررى تغييره - بإرادة واعية، ووفقاً لتصور عقلاني يبي حاجاته من المعرفة، والظلم، والحرة، والجمال. لقد وعلمهم / العالم / الواقع حلمهم وغمسهم فيه. ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينات على الأقل، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي يبنى أن تكون، ثم لم تكن.

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذي غرسه في جيل الستينات المصري مجتمع لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملًا «سياسيًا»، يطمح على الدوام إلى التعامل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طوفها. ولا أغالي إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو في جوهره تعامل «ملحمي»، لا بد أن «يسفر» عن كتابة الرواية، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعاً بإرادة ذاتية بما تريد من العالم وما تريد له منذ البدء.

هكذا نجد أن هذا الجيل، الذي ظل حتى ابتداء عقد الستينات تقريباً، منشغلاً بالقصة القصيرة، محاولاً التجديد فيها، والتعبير عن مشاغله ورواه وعلاقاته بالعالم الواقع، وعن طموحه في العالم وللعالم معه، من خلالها، حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعي لـ «الفس القصير» الذي انتم به هذا الجيل في البداية ضمن ما انتم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيراً «وولياً» منذ بدايات عقد الستينات تقريباً<sup>(١)</sup>، مستخلصاً من نظرتهم المحدودة، ومن تجاربه الخفراء مع عالم بدا له مفرقا فاقد المنطق، ومتناقضاً مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وعاسك ومنطقية.

إذا كان وعيه - وعمله - بصعته له دون اختيار ومسئولية - وحقيقة الجنس والإرادة في عصر يقابل فيه إن الدفاع الجنسي ، أو إرادة الحياة ، أو كليهما - يحركان الحياة البشرية دون شريك ..

أما الدين السائد ، أو «التدين» على الطريقة الشعبية - فلا ترفع فيه عن حقيقة معيشة ، ولا وعي له - في الوقت نفسه - بما يتجاوز العيش اليومي المباشر في القرية والحارة . وهو في المكاتب والمصانع والجامعات يتعاشش - في داخل عقل الإنسان الواحد - مع شفرات من أنواع شتى من الوحي - متشابهة مع جوهره أو متناقضة معه ، ولكنه يتعاشش معها فحسب : لا يتحك بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت لجوهر الإيمان بوجه خاص « فحينئذ يرفضها - فجأة ودون نقاش .

#### التزعة الفلسفية :

التزعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جبل الأجداد والآباء . هي نزعة الاحتكام بالماضي الذهني في مواجهة طغيان «الزور» الفكري - الثقافي - الحضاري - القادم من الغرب . وهي نزعة العصر من «الأجنبي» ، المترج بالكرامية له والاستئلاء عليه في نفس الوقت . وهي نزعة أصابت جيلا بأكملة أو جيلين ، وكان ذلك تقديما ، فقد كانت تلك التزعة تسيطر على المجتمع المصري في القرن الأسبق ، حتى عالجها ، أو ردعها ، «الزور» الفعلي والاحتكام ، واكتشاف إمكانية الاستفادة من الفرع دون خسران الذات القومية ، ودون اللجوء إلى ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه التزعة لم تجد لها منذ الخمسينيات مثيلين أقوى على المستوى الفكري ، فإن جبل السنينيات قد واجه ما يشبه «الحملة للمنظمة» من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية ، وللدرج للتزعة السلفية وتقدمها بوصفها المنبع الأصم للفكر «الرسمي» ، ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثققي السنينيات ، فضلا عن للبدعيين والأدباء ، ولكنها ، لتجانبها الجماهيري على الأقل ، نجحت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف ، وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة في تجلياتها الواقعية ، وفي الصور التي تتجسد بها في قيم حياة الآباء والأجداد ، وسلوكهم العقيدى وأحكامهم الأخلاقية .

هكذا جاءت الحلقية والثقافية / الاجتماعية - لبطل رواية «أيام الإنسان السبعة» وليد الحكم قاسم ، متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الريف ، لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة ، ولكن بوصفها نوعا من تنظيم الحياة - يتشبه إلى عصر يتلاشى - وجبات الحلقية الفكرية / الاجتماعية لرواية «الزيف» بركات ، متكونة من ظاهرة المنح السلطاني لمراكز القوة الخفية في بناء السلطة التقليدي وعلى الطريقة الشرقية ، وتكونت الحلقية الفكرية لرواية «الطريق والأمسرة» ليحيى الطاهر عبد الله ، من ظاهرة القيم الحلقية الموروثة التي تتحكم في الحياة ، بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية لمن يعقبونها .

**الفكر السياسي :** سنتلقى هنا ، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكريين لجبل السنينيات أهمية وغزارة ، وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائي بوجه خاص ، الذي انتمت فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعي السنينيات الأدباء ، وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسي

تأمل في عالم مرق لا منطق له . يطالب «أبطاله» بأن يرحلوه وأن يعيدوا إليه عقله . أو في عالم مغلوب وطالم يسمى أبطاله إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟ !

فإذا حسينا أن جبل السنينيات قد حمل نصيبه مما وصل إليه من تراث أبائه . ومما حصله من تجارب شخصية . ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا في غيبة الممارسة الليبرالية السياسية في مجتمعه . وفي ظل عملية التخلص السلطانية من «قيود» الماضي وقوانينه . ومحاولة تسيان التراث على الرغم من الغوص المستمر والحقي في طبقة هذا التراث . وبغرس الأسلوب التقليدي . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ في أثناء مرحلة «تأميم» الصراع الاجتماعي . على الرغم من الاعتراف اللفظي بأن هذا الصراع بدعي وأنه لا يمكن تجنبه . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ أيضا في ظل القلب بين النزعات الوطنية : المصرية ، والعربية . في حين كان مطالب طوال الوقت بانتظار جنة أرضية يقال له إنها وشيكة الظهور وإن كان القائلون بها لا يتناوون يؤجلون موعد الظهور ويتحلمون لذلك الأعمار ، وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك في ظل إدانة كل ماض قريب ، سياسيا ، بكل اتجاهاته التي تورطت فيه أو التي حاربت أو التي تجاهلتها . كما أنه وجد نفسه مطالبا - بوصفه أول جيل عاش صباه كاملا في ظل المجتمع الجديد - منتظرا تلك الجنة الموعودة المولجة - بالاعتناء به - جديدا - أبناء ذلك الماضي الذي لا يليق إلا التخليد للطلق أو الإذانة المطلقة ، وبالحد من تقليد أساليب الحياة الغربية . مع مطالبته باستيعاب علوم الغرب وأساليبه في الإدارة والإنتاج والإبداع ، دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعليم والاستيعاب مع إغجاب الوعي واستحالة استقرار معنى للامتلاء إلى أية إيديولوجية «رسمية أو معارضة» ...

إذا تذكرنا تلك الملامح المتناقضة المتضاربة . لاقتربنا شيئا ما من تصور «المناء» الاجتماعي الثقافي العام الذي نشأت فيه وتطورت مواقف أبناء هذا الجيل الفكرية ، وحاجتهم إلى التعامل المستقل ، اعتادا على قدراتهم الخاصة . مع العالم / الواقع ذلك التعامل «الملحمي» الذي حتم ظهور رواياتهم ، أو ملاحظتهم التي يصيحبون هم أبطالها .

ولكن المكونات العقلية (الفكرية - الثقافية) لذلك المناء ، لم تكن أقل تناقضا . بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له في الغالب . وأسرع إلى القول بأن الضابط المقتصدان الفكر التقدي المسموح والمؤثر . لقد بدأ جيلنا حياته الرواية ، ونشاطه الإبداعي ، وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلي لهذا العالم / الواقع .

#### الدين الرسمي ، والدين السائد :

الرسمي سقى محافظ ، معلب ومغشوق أو متقاعد في ترفع عن مشكلات العصر الكبرى وقضاياه ، ولكنه لا يخلخل بفتوى صريحة - إذا طلبت منه حول تلك القضايا : تتداخل حرية الفرد وحرية الجماعة - وتقبل مطلب العدل مع مطالب الحرية ، ومبادئ الكرم وحقيقته في عصر التميزيقا النووية والرياضيات النسبية وحقائق التاريخ في عصر فلسفات الصراع الحضاري والقومي والعنقي ، ومسئولية الإنسان الفرد

ويكتبن في موضوعات شتى، دون سند من بناء فلسفي مستقل وواضح.

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية، والبرالية الاقتصادية والتخلف في إطار ديكتاتورية مستنيرة، والاشتراكية الإسلامية، والاشتراكية الديمقراطية، والماركسية، و«اشراكيتنا» التي تأخذ من كل نبع جرة، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تحميد «اشراكيتنا» هذه - سلباً - بما ليست عليه، دون قدرة على تحديدها إيجابياً بما هي عليه في الواقع أو تكونه.

وفي ظل تلك الفوضى وذلك «اللاخدد»، أصبح الفكر السياسي المترجم، أو الوارد من المشرق العربي يوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقال مشئت المصادر، غاضق المصطلحات وأغوى والأهداف - هو المصدر لتعليم السياسي. ومن خلال الفكر المترجم. تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة - مصوغة غالباً في ضوء التجربة التاريخية للغرب باستارسة مفتوحة أو بتعصب منغلقة، وعلى فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقل والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو الفلوي - حيث تشغل هذه الفلسفات في تسبيح الفكر السياسي - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان، فزداد بذلك التنافس بين ما يعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملي، والمواقف التي تتحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعايشونه.

#### الاتجاه الماركسي :

ومنذ بداية الستينيات، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يستمد من نجاحه في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضى يفقد بريقه باستمرار يتجاوز العالم والواقع لتحليلاته، وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف انزله عن الواقع وأخطائه في تحليله، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات تغيير تحليلاته مع تثبيت مطلقاته... دون جدوى. وبلغت أماسة غربة هذا الاتجاه ذروتها حيناً أسك بعبارة محدودة (قالها الفيلسوف الماركسي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استناداً إلى فلسفة ابن رشد، وإنتاج «مادية تاريخية» استناداً إلى فكر ابن خلدون، فكأنما أقيقت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلاً غالباً لبعض الوقت، ولكن دون جدوى.

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» نسقية متكاملة قومية الطابع، ازداد أيضاً عجزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصيل من الظاهرة الثقافية، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية، أو بتحليل «مفرداتها» - وهي الأحوال الأدبية والفنية نفسها - التحليل القادر على جمع نفسه في الظاهرة الكلية، وعلى دفع الظاهرة نفسها - في الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصلي والحقيق.

واللافت للنظر أن الأحوال النقدية والفكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عقد الستينيات تكشف عن تخلف الغالبية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه، ذلك التطور الذي لحق منهمجهم نفسه في العالم الخارجي، شرقة وغربة، في حين اكتفت هذه الغالبية الساحقة بالتحليل الطبقى العام - السياسي والاقتصادي غالباً - للأحوال

بكل اتجاهاته وموضوعاته اهتمامه. لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه، وما يستخدمه في التعامل الذهني مع عالمه من «فلسفة»، لا يضارعه في ذلك إلا سوى الأحوال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعي الأجيال السابقة، ولعدد آخر من ترجبات الأحوال الإبداعية الأجيال، ثم الكتابات والترجمات النقدية لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها. ولا نغالي إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر - غير الفكر السياسي - كان يعود فينصب في مجرى الفكر السياسي، متحولاً كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسي نفسه. إن التأثير «الجلي» أو الفني، أو التأثير الإيديولوجي، لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩)، أو لكتابات لويس عوض وشكري عباد وعبد القادر القط ومحمد منصور وعز الدين إسماعيل النقدية، سواء في أصول النظريات النقدية، أو في التراث، أو في النقد التطبيقي، أو كتابات عبد الحميد عيسى ولاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهينري جاك وسانتيك وفوكو وموراليا وكتاب مسرح الحب، أو لأفلام عرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين الستينيات... إلخ... لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفني) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأحوال والأدبية» تعاملًا سياسيًا أولاً، فقد كان التحديد الجلي أو الفني، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم / الواقع - إعادة المنطق والنظام إلى لا معقوليته وفوضاه - وفي تجديده بعد ذلك.

ولكن هذا لا يعني أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقياً، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متناكس الأركان، بل العكس؛ فقد كان الاحتياج إلى فهم الأحوال الإبداعية الكبيرة (الأدبية، أو المسرحية أو السينمائية) والأحوال النقدية الكبيرة أيضاً، فيها «سياسياً» وتوجيهها في أذهان الجيل لخدمة «وعيم السياسي»، كان ذلك الاحتياج دليلاً آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه، وعجزه عن تفسير العالم، فضلاً عن تغييره.

في الموضوع «القومي» انقسم الفكر السياسي - أحياناً عند الفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المعصرية، والدعوة إلى العروبة، والدعوة إلى الإسلامية، مع دوائر صغيرة من الدعوة إلى «الأفريقية» أو الدعوة إلى العالمية. ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه؛ فالمعصرية موزعة بين تصور لجذور عروية، أو عربية أو إسلامية أو غربية، والعروية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم لغوي تاريخي ومفهوم مادي (لغوي تاريخي اقتصادي)، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضاري، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتجديدية، قومية (عربية) ولا قومية.

وفي الموضوع الحضاري انقسم الفكر السياسي، بين «الأصالة والمعاصرة» وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده، وتجديد لذات الاتجاه غرباً حيث نبع التقدم والاستنارة، وكل ذلك دون تحديد للدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه. لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكتبون للمصاحفة أساساً،

سرع بعد (مالك الحزين) التي كتبها في أقل من عشر سنوات . ورواية عبد الفتاح الحمل الوحيدة الحرف . وقصة جبال الفيضان الطفولة المشهورة . أوراق شاب عاش منذ ألف عام . ورواية محمد يوسف القعيد الأولى «الحداد» . لكي تذكر المسافة التي تمسك دائما بين التعبير وبين موضوعه . لكي يفرغ لوقف الحداد من الأبعاد . ولكي تتخذ صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفاتها الموضوعية . غير الذاتية . ولكي يتجلى للمعنى دائما من الموقف . لا من السرد أو التأمل . ولا من المواجهة . ثم لكي تذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات ولتجاربها . حضوراً أقتضى إلغاء كل لحواشي الأدبية التركيز على الشخص من الموقف . كأنك تتعامل مع عمل نحق أنتج له أن يتحرك في فراغ يصده بنسبه ميلوه بوجه الحوص . وبملاذاته بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لا يتركز أبداً على ذاتها (حتى في تلك الرائحة التي تحكي تجربة ضياع ذاتية . ومحاولة لاستعادة الماضي بغلومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الواقع . على «الموضوع» الاجتماعي . تركزا معناه تبادل حمل المسؤولية ورؤية الذات في مكانها الصحيح . وفي مأزقها . إزاء ذلك العالم .

لذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة في مجال التعبير «الماركسي» . فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر أعمالاً تنطلق من رؤية وجودية .

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينا كان الثلاثي التدريجي لدور الفكر الماركسي حازوا من حوافر اتجاه جبل السنينيات إلى كتابة الرواية . فإن التعاطف المماسي لدور الاتجاه الوجودي كان أيضاً حازوا إلى كتابة الرواية عتدهم . وكانت العمليتان - انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهم . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم - سببا قويا واحداً لتجليل ظهور كاتب درامي قوي له نفس حساسيتهم . حتى الآن .

ولعد الآن إلى سيقاها الأصلي الذي سبقناه . فنكتشف أن التيار الوجودي لم يؤثر بكتاباته الفلسفية . بل بكتاباته الأدبية . الإبداعية والتفكيرية والتأملية . ولم يكن من الممكن للفلسفة الوجودية بكل تجريداتها ومصطلحاتها التي تتطلب معرفة وعرفين بأحوالها ومصادرها . وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع إلى مظاهر تصور المارة بلا أبعاد . لم يكن يمكنها أن تتفاعل مع وجودنا جبل غارق في هوم علله إلى أذنيه . ولعل التناقض المشهور بين قوة الحضور الإنساني - للشخصيات وللتجارب الإنسانية - معاً - في الأدب الوجودي . وبين ثلاثي هذا الحضور كالية في الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ في الأدب . وتلاشي أو اختفائه في الفلسفة) = لعل هذا التناقض هو ما يفسر إجتذاب جبل السنينيات إلى قراءة الأدب الوجودي والتأثر به . دون أن يكونوا هم أنفسهم «وجوديين» . بل يعرفون أنهم يقفون ضد الفلسفة التي يفترض أن هذا الأدب كتب لكي يشبها . فتناقض معها . لقد رأوا في هذا الأدب تعبيراً حسياً عن الواقع . ولكنه حس فتريلارد . لا يوصف حتى بالحداد . ولكنه لا يريد أن «يدين» . بل يثري في تشكيل رؤية . ثم وأو فيه ذلك التعارض بين الذات والموضوع . تعارضا لا يمنع الحوار . ولكنه يربط المسؤولية .

المتفرقة . الأمر الذي ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عزله . حتى صيب في يشبه الضمور الكامل .

وبالرغم من العلاقة الملحمة التي قامت بين جبل السنينيات وعالمه (علاقة الأبطال المتفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية . التي أدت إلى وضع هذا الجبل بالضرورة «على يسار» الواقع الاجتماعي والظاهرة الثقافية) . فإن الخلافات بين هذا الجبل وبين الاتجاه الماركسي لا تقل أهمية ووضوحاً عن خلافاته مع العالم / الواقع . الاجتماعي والثقافي .

كانت نزعتهم اليسارية - أو . أصبحت . بالنسبة لعدد مهم - نزعة . تلقائية . وكتبت وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومعقد الحنيات وطويل المدى مع . كل . ما يغزو عقولهم ووجدانهم من مخارج . وكانت المخرجة في 1917 هي ذروة تلك «التجارب دون جدال» . في حين كان نزوع الاتجاه الماركسي إلى اليسار نزوعاً «معتقلاً» . يفترض نفسه «ذهنياً» قبل «عرض التجربة» . ويصرف النظر عنها . ويبني تحول النزوع اليساري «التفاني» إلى نزوع أصيل ولعالم وعملية مطروحة نحو . متعددة التجليات . تحول النزوع اليساري الذي إما إلى تبرير للعالم / الواقع . أو خلاف «ذاتي» معه . يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون ميز واقعي واضح . وغالبا دون شروط . وهي عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين . تؤدي بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين النزعتين . لا إلى سدّها كما يتوهم كثيرون .

## الاتجاه الوجودي :

يرز هذا الاتجاه في الجامعة . في الأدبيات وأوائل العقد التالي . وارتفع صوته بالصداقة في الحسنيين . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقي في متفق جبل السنينيات إلا من خلال الترجمات البروتية لأعمال سارتر . ثم الترجمات القاهرية لأعمال ألير كامي . ولكن هذا التأثير لم يكن مشابهاً في شيء لتأثير نفس الاتجاه في مهد الأوري الغربي . وقد يكون ضرورياً أن نسبق نتائج هذا التحليل فنقول إن غزارة الترجمات «الروائية» من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تنعكس - في الحساسية «الحلجية» لجبل السنينيات - جانباً من نفس تلك العلاقة الملحمة مع العالم / الواقع . لم يكن المثاليين . ولا الفصح . ولا الحروب ولا التفتت . ولا البحث عن مبرر للموت . هي المعاني التي محبت تلك الروايات تأثيرها الفكري والجالي في كتاب الرواية من جبل السنينيات . بل كان المعنى الأساسي هو تفرد رجال عاديين مطمحون في مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكناً . ولا إغلاطات منه متصلاً . ولا شاعرية فيه ولا في التعامل معه . فلم يعد يمكن - أيضاً - التعبير عن العلاقة تعبيراً «انفعالياً» من أي نوع . إنها علاقة تصادية تتحول من الدراما - وتخلو من التراجيديا بشكل خاص - ولكنها لا تخلو من تبادل المسؤولية بين طرفيها : العالم / الموضوع . والبطل / الذات .

ولنا هنا أن نذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى «تلك الرائحة» . وكل قصص إبراهيم أصلاً (مجموعة «مجرة المساء») حتى روايته التي لم

الاستقلال الوطني وما واجهه هذا الاستقلال من محن ، وكان اكتشاف الشعر العربي الحديث (وقدحه) خناجع الإلهام الأسطورية والتاريخية . واستخدامها لتوسيع أفق الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مها ، وكانت الترجحات الكثيرة الغريبة من الآداب الأجنبية . الروائية والدرامية ، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أمته وبتاريخها الروسي ومسيرته المتميزة ، وكان لهذا الكشف تأثيره المهم . ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجبل لثراث «آباله» المباشرين المعروف والجهول من «أيام : طه حسين» إلى «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم ، إلى «قنديل أم هاشم» و«دماء وطن» ليحيى حقي . إلى «الأرض» لعبد الرحمن الشقراوى ، إلى «الجبل» و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحي غانم ، إلى «حيطان عالية» لإدوار الخراط ، إلى التحول العميق للغزى في إنتاج نجيب محفوظ ، الذى مهد له «الثلاثية» - منذ «أولاد حارتنا» .

وقى «عيط» آخر لعملية إعادة اكتشاف ثراث الآباء ، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى - من الوافدى إلى الجبلين : مروا بالمعوى والمقرزى وابن ياسين - في طبقات شعبية ، ونشر صياغات جديدة للسر الشعبية العربية والمصرية وإيام كثير من الدراسات . حوها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيل الأربعينيات والخمسينيات ، في «حملة» تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور - كان لنشر مثل هذه الأعمال فغيرها أو مباشر في صياغة رؤية جيل الستينيات لـ «واقعهم» ولأخايق هذا الواقع «الواقعية» .

ويستطيع التحليل للضمون لأعمال عبد الحكيم قاسم ، ومحمد يوسف القعيد ، وعبد الفتاح الجبل ، وضيي الطاهر عبد الله ، وحسن محسب ، وعبد الوهاب الأسواى ، (وغريهم) التى كان مسرحها «الريف» ، أن يكشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالمعور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره ، وقوانين هذه العلاقة الفريدة وديناميتها .

كذلك يستطيع التحليل للضمون أن يكشف في أعمال جمال البيطاى وشعوى شلى وصنع الله إبراهيم وغريهم ، انشغالها بإفراخ العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته ، بين ظواهره العامة أو مؤسسته وبين الأفراد ، في قة هذه المؤسسات أو في أسفها أو خارجها . ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة ، ولا كان الإنجاز القومى فيها متاحا ، دون المقدمات الإبداعية ، والتقليدية ، والنظرية، والتاريخية ، التى سبقت الإشارة إليها .

الأساس الذاتى ، والتضالعل :

لاستطيع أن نتخيل ظهور جيل يكامله من الكتاب المبدعين ، المتميزين ، باعتباره مجرد «نتاج» آلى وشمى لمجموعة من الظروف «الموضعية» . ويصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجبل الروائين ( و القصصين بشكل عام ) فلا بد من النظر إلى العوامل الخاصة التى اتجهتم : دوافعهم الذاتية ، وتراث كل منهم الثقافي الشخصى .

لقد بدأوا مثلا يبدأ «الجميع» ، أى كأفراد أوجتمعات وصدقية

فدخلت هذا الرؤية - من ثم - في إطار ترقهم «السياسى» إلى حمل مسئولية علمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره . ولهذا السبب لم يصبحوا وجوديين ، ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودى عليهم . عن تأثيره في مهده الأروى الغرى .

ولعله من الضرورى أن تلتحق الاتجاه المعنى بالاتجاه الوجودى ، لا نتيجة للعلاقة الفكرية بين المعنى وفكر «كامو» في أسطورة سيزيف ، أو بين رأى البينيين في اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها ، من حيث إن التأثير الفكرى للاتجاه الوجودى وتفرعاته بعامة كان مقصورا على رواية جبل الستينيات ، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب العتب الروائيين - وأولهم كامو نفسه في «الغريب» ، كان لها تأثيرها الواضح على أساليب التعبير الرئيسية في رواية جبل الستينيات

الاتجاه النفسى :

وعلى عكس الاتجاه الوجودى ، وبمثل الاتجاه الماركسى ، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتاب الشهير للدكتور مصطفى سوياف ، «الأسس النفسية للإبداع الفنى» ) والكتابات النقدية .

ولكن الاتجاه النفسى لم يستطع أن يترك أثره القوى على رواية جبل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثيرة (روائية / قصصية ، أو درامية ) . ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير منفرد ، على الإبداع الأدبى للجبل ، لأن القضايا التى ألحت على أذهان مبدعيه لم تكن قضايا غاخاذ فريدة أو فريدة ، بل كانت قضايا جماعية - بمعنى كلى وشامل ، تشدد وطأة معاناتها على أفراد أبايعاتهم .

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسى على أدب جبل الستينيات ، ما لم نترك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبى بعامة ، والزواى بوجه خاص ، لهذا الجبل ، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الشكافة القومية ، واستقلال هذه الشكافة ، ومسيرة تطورها - التاريخية - المتميزة . ومن هذه الزاوية يصبح من الضرورى أن يوجد تحليل مضمونى content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجبل ، ووجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروسى» لأمنه «أبناء عقائده» و«طرائق اعتقاده» ، وأساطيرها المتحرلة إلى شعائر وسلوك يرمى ، وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع نسج تراثها وقيمها الأخلاقية ) ، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصى (والروائى بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجبل في ذلك التاريخ «الروسى» لأمنه ، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية ، والفنية لذلك الاستغراق .

ويصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يونج ، أو من كلود ليفى شتراوس - أو منابها - على إنتاج جبل الستينيات الروائى ، فن الرجوع أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعى هذا الجبل الروائيين - وغريهم - من تلك المفاهيم ، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة . كانت العودة إلى «الجذور» ضرورة نفسية وعقلية بعد

حصلوا بقوة الواقع الزماني (أعاريهم) ، والاجتماعي الموضوعي (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة) ، على حريتهم في الاختيار . فجأة أصبحوا كالتانيين الأحرار ، يفترون لصالح ما يرونه صالحا . وقد اعتقدوا في البداية - وما يزال بعضهم يعتقد - أنهم لا يصح لهم أن يفتروا إلا لأنفسهم . ولكن اختيارهم في النهاية يقع في اتجاه التطور الصحيح من ناحية ، وببعد دورة التاريخ من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة ذاتها لكي تتجاوز الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة .

لقد جمعوا في البداية - منذ التصف الأول للسنينيات - حول صيغة قالت : « نحن جيل بلا أسئلة » . وكانت الصيغة تعني ما تدبر إليه حركيا ، وتوهم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم في فرة حالة الهلوسة التي صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسي عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتبع بأسئلة مجمل ما تنصوا به بكثرة وتوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسي عن أجيال الآباء هو غرة ما ذكرته عن حريتهم في الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أوكلها مع الواقع . قد تساءل ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قناعات كل الأسائلة ، فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوه أو كورديج أو ورود زورث ، أو سانت بيف . ولكن من يستطيع أن يقول عمدا متدورا كان أكثر فضلا من غنيمي هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القلق وشكري عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى سحر ، أو يولي تأثير إبراهيم المازني بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن يقي تأثير مجلة « المجلة » في مدة يحيى سحر بسبب ملحق « النساء » الأولى في مدة عبد الفتاح الجمل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فصي هاتم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط - كتابة وترجمة وشاهدا - حساب تفاعل يوسف الشاروي ، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » في السنينيات أو مجلة « الطليعة » . ؟؟؟ . فيصرف النظر عن النداءات الحماسية التي صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وصدقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكي يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايتهم .

#### • هوامش

(١) أنرف - على حيل المثال ، أن كلا من عبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم - حل الأمل - خرج في كتابه روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٢ ، ولم يبدأ أيتها روايته بوصفها قصة قصيرة وتحدثت بين يديه كما يظن بعض النقاد .

حسية ، وسط جمهور القراء . ثم كان على كل منهم أن يختار مايقراه ، وحده أو مع الآخرين . ومايتلذذعليه ومن يتبعه . ثم كان على كل منهم أن يشري في الكتابة . ويتعبره الكتابة يتميز كل منهم . ويكون في لوقت نفسه جزءا من ظاهرة « الجيل » ومن الظاهرة / الحركة الثقافية / الاجتماعية العامة . ويتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « الجينية » التي يشكل وعيه فيها ومن خلالها ، مع ظاهرة « الجيل » الخاصة ومع العالم الواقع ، ويكتشف النوع الأدبي الذي سيكون وسيلة الأساسية في تطوير ذلك التفاعل ، ويكتشف لفته التي سيرغب بها عن نوع تفاعله ومستواه ، بكل ذلك « يتحول » من فرد في « جمهور » القراء ، إلى منتج لما يقرأ الآخرون ، ولكنه لايفك عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذي يحيط به .

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل السنينيات ، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية ، ولكنها محاولة لتطيق تلك العلاقة للحمية التي حتمت ظهورهم ، وحتمت عليهم - وحتمت لهم - أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك - فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافي الأكثر تأثيرا في وجدان الجيل الأدبي الذي بدأت أعماله في النضج والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا . وفي هذه المناقشات ، لم يتبع أي من أطرافها - حسبما أثبتت تطورات التاريخ اللاحقة - بالقدرة والمطلقة على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع ، ولا عن أسئلة المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث في هوية مصر القومية والحضارية : إسلامية هي ، أم عربية ، أفريقية أم متوسطية ، أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، للاشتراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسليم بحق الشراء في ابتداء موسيقاهم مثلا يدعون رؤاهم وابتينهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكالك » والفراش - كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا « وديويا » قابلا للاستهلاك والتجديد ، ويحتمل التخل والاستبدال - سواء كان هذا الموضوع أو ذلك هو موضوع المناقشة أو المعركة الدائرة .

فقد كانت حداثة العمر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبلية » ، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بتأنيها أو بأحد أطرافها ، هي العوامل والأحاسيس العامة التي حكمت رد فعل متقني ذلك الجيل . وبمديحه يوجهه خاص - إزاء للمعارك ، وأطرافها ونتائجها . وربما كان أغنى ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من « شاهد » عملية وضوح التيارات المتناقضة التي أعربت عن نفسها باكتمال وبيان وزيوع لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا في مناقشات جيل العشرينيات ، التي شارك فيها رجال من نوع طه حسين والقفاذ والملازني والرافعي وهيكول والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتي أعاد جيل السنينيات يوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه اتجاهاتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل السنينيات أنهم



الكتاب القيم والإنتاج المتميز

# دار الشروق

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر  
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب  
المعاجم والموسوعات  
كتب التراث  
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين  
السلاسل العلمية للشباب  
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية  
عالم ديزني للصغار

93091 SHROK UN القاهرة : ١٦ شارع جنود حسي - هاتف : ٧٥٤٣١٤ - برقيًا : شروق القاهرة - تلکس

بيروت ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٩٠١ - برقيًا : دارشروق - تلکس SHOROK 20175 1 E

دار الشروق

دار الشروق





# مُعْزاةُ الشَّكْلِ

## عند زوايئِ السُّنَيْنِ تدخل الاجتهاد في السُّنَنِ

(... وهم الذين كانوا يلرسون بكل مناسبة ، سوسولوجية المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أول - لسوسولوجية الشكل ) .

عبد الله الصروي - الإيديولوجية العربية  
ص ٢٦٩ / ٢٦٨

محمد بدوي

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مغامرة الشكل في بعض نماذج الرواية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالاتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج مجموعة من الروايات التي يسمونها أدباء الستينيات . - محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة ولقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعني اختيار هذه الروايات هذه المجموعة من المبدعين أنني غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التي تصدت للبحث عن شكل غير تقليدي ، وسمت إلى الأفلات من أسر «الثابت والسائد» .

والشراء والروايات وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينيات ، محاولين شق تيار ثقافي متميز في الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وصفه بالخروج على المفهوم السائد عن الحرية في تلك الفترة . لقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ، فهم من ناحية أبناءها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومنحى الترجمة والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعني - كما فهم موقفهم أحياناً - إلقاء متجزات السلطة ، بل كان

وعلى الرغم من أن مصطلح «الجيل» يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية معقدة ، فإن مصطلح «أدباء الستينيات» قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وخصوصاً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعاً . وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة : «أدباء الستينيات» تمتلك قوة المصطلح وتعمده ووضوح دلالة ، لكنها محض «اسم» قدر له أن يلزم ويقوى ، اسم نشأ في إهاب الصحافة وانتشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين

واللغى». فتل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو في النظر الأخير إرث فلسفي يرى العالم من خلال ثنائية ديدونية. وهو - ثانياً - يعني عدم شرعية الدرس المضمون التقليدي الذي يقتصر على الوقوف طويلاً إزاء المضمون، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما يبنى أن يقوله، بعيداً عن الوجود الجالبي للنص، وكأننا أمام مجرد شكل معروف غير متنايز عن أي ضرب من ضروب المعرفة البشرية. وهو - ثالثاً - يعني عدم شرعية الدرس الشكل للنص، أعني التعامل مع النص بوصفه فعلاً لازماً أو بنية مغلقة على نفسها، فالتدنيا في جملها، ذلك أن القول بأولية الشكل وقيلبيته يمزق كلية الخبرة الإنسانية، ويحوّلها إلى دكام غير متجانس من الخبرات المجزأة، ويستل من العمل الأدبي فعالية الأساسية بوصفه صفة خلقاً إنسانياً. والقول في كلا الحالتين - أولوية الشكل وأولوية المضمون - هو خروج عن إطار النص، أوّلها خضوعي للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة، وثانيها هروب منها للسقوط في أسرها.

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءاً من بنية العمل الأدبي، أو أحد عناصرها المترابكة المتفاعلة، لامتحن فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجي، بل نحن أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره، دون أن يقع فيها يسمى بمغالطة (التجريد الباطل) <sup>(1)</sup> Fallacy of Vicious Abstraction أي تجريد

عنصر واحد من موضوع كل شيء، ثم الاعتقاد بأن هذا التصريسيكون له - عندما يعزل على هذا النحو - نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع؛ وبمعنى آخر: إن اضطراب الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لا يعني الوقوف في إطار شرط النص إلى قسمين يفصل بينهما - فيما يقال - سور الصين العظيم، لكن الأخرى أن تقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذي يدرس «القلب» في ضوء آلية Mechanism الجسم البشري الحي. ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعي التاريخي إلى النص أو العكس، وفي كلتا الحالتين لا يعني وقوعنا إزاء المستوى البنائي أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة. قد يقال إننا نخون طبيعة الأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة، ولكن الأمر يختلف في اعتقادي، ففضلاً عن فساد القضية التي تبني وضع الموضوعات في تضاد مع الظاهرة الاجتماعية، فإننا أيضاً - على مستوى تناول الموضوع التطبيق - لا يمكن أن نتحرك داخل بنية مغلقة متجاوزة للشرائط التي نمت في وسطها. ولا يعني هذا أننا نهدر الاستقلال النسبي للظاهرة الجالية، ولكن يعني فحسب النظر الكل الذي يفرض نفسه حتى لدى دعاة الحياض الفلسفي من معتنقي الوضعية النقدية <sup>(2)</sup>.

وفي حقيقة الأمر، فإن ما نحاوله هنا لا ينتهي إلى النقد الخالص تماماً، إذ الناقد يتجمل بالنص، وفي حالة الناقد الواقعي الجديد، يكون الاحتفال بالنص استهدافاً لاستخلاص دلالاته وعلاقتها بالعصر والواقع. وفي حالتنا هذه قد تبلو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعي، سواء كان بتبني توليدياً، أو من أنصار ماسيني «يعلم جبالتي النص الأدبي». ولحق أن هذه المحاولة تميز تحوّل النقد الأدبي إلى علم اجتماع الأدب والرواية بخاصة، وبالتحديد إلى منطقة خطرة

خروجهم نفياً للقوى التي تجهد لفهم، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفمالية المتف / منتج الثقافة، لا يجاوز الشرح والتبرير وصياغة نشرات الإعلام. وفي هذا الفهم يمكن إلقاء دور المتف وفاعلية كلمته على النحو الذي يفهمه هؤلاء الشعراء والكاتب. وكان طبيعياً أن تصبح علاقة هؤلاء المتفنيين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً. وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صنع أشكال أخرى مغايرة لمؤسسات الدولة، كان أبرزها مجلة وجماعة جاليري ٩٨. وهذا يعني أن الطرح الفكري والممارسة الإبداعية المختلطين وأحياناً المتنافسين مع السائد قد توافقا مع محاولات ضرب «وهم المؤسسة» على نحو أفضى على التسمية التي أطلقت عليهم صيغة محددة، تشير إلى نسق فكري وصيرورة اجتماعية متفارقة، أي تمتع مصطلح «الجلبيل» بعض الحماض، وتأتي به عن مجرد الدلالة البيولوجية. وهذا سبب انحصار هذا المقال على بعض أعظم، إذ التقارب الفكري والاجتماعي يدنو بنا من تقارب فني، يسر لنا ذلك عمله، وفيه خطر الانزلاق في كثير من للمهاوى. أما الروايات فهي:

١ - أيام الإنسان السبعة، لعبد الحكيم قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.

٢ - نجمة أغسطس، لصبح الله إبراهيم، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثانية، ١٩٧٦.

٣ - الحقائق النقدية قابلة للإزالة الدهشة، الكتاب الثاني من وأنا وهي زهور العالم، ليحيى الطاهر عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤ - الزئبق بركات، لحلال البطياني، مكتبة مديبول القاهرة ١٩٧٥. الطبعة الثانية.

٢ - ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة: الشكل / السياق الاجتماعي التاريخي، وهي علاقة معقدة متفاعلة، تتراعى تحت ثلال من إغراء الدراسة الاجتماعية السهلة التي تعدد إلى المضمون فتشير إليه، نافضة يدنا من إشكالية الشكل تماماً، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبي، يبنى النظر إليه في علاقته بغيره. لا يزعم هذا المقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون سعي لفرض الإشكالية، ففي أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حيثيات مشروعية السؤال وصحة طرحه؛ وفي هذين الأمرين يكن جزء ضخم من تجاوز الإشكالية، يجهد - من ثم - لحلها. ولست أزعج أكثر من أنني لأحاول هنا، للدخول إلى هذه الإشكالية، متصوراً أن الدخول إليها يقتضي تأكيد بضمة أنور.

نلق - دون غرض في التفاصيل - إن النظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية يعني مجموعة من النتائج المهمة الجديرة بالتحديد والتوضيح. فهو يعني - أولاً - عدم شرعية شرط العمل الأدبي إلى نصفيين، أو تحويلة إلى شكل ومضمون، أو من مضمون وشكل، سواء كان هذا الشرط واضعاً جلياً أو مستتراً خلفت تسميات مراوغة تحاول التورية علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والتشكيل» أو بلغة الأسلاف «اللفظ

المجموعات الاجتماعية بنفسها ، وملاقاها بالمجموعات الأخرى ، ونموها من المجتمع والتاريخ . وفي التراث العربي يستطع المرء - دون عاء - أن يتلمس هذه الظاهرة مجسدة فيمن يسمون « بالحدادين » ، وهم مجموعة من الشعراء . تتأدوا بالتجديد ونيز الثابت القاصر عن طريق صيغ همومهم ورؤاهم ، ومن هنا أطلق عليهم هذا الاسم الذي لا يخلو من دلالة . لقد طرق هؤلاء الشعراء دروا جديدة لم يطرقها السابقون ، وكان تجديدهم إدراكاً جديداً لواقع جديد . يطرح أسئلة جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة ، مزقت نسج الإجابات المكررة المستهلكة للعامة ، ولقدت بالمبدع في آتون التجريب التي تقاده إلى طرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن وهي أسئلة لم يكن من الممكن أن تتملك قراءها الخاص وفاقليها إلا إذا تجسدت في شكل جديد ينق القدم ويتجاوزها<sup>(٤)</sup> .

## ٤ - ١

يبدأ وعى الفنان بواقعه في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عضوي مستج للثقافة أو ذروة وعى المجتمع بنفسه . ولن تفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العضوي الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفتات المختلفة . وعلينا - بادئ ذي بدء - أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائي الذي يربط عمل المثقف بمجارسه لعمل ذهني ، يجمع أن التفرق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية ينبغي أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ؛ فكل عمل ذهني يتجوى على قدر من الجهد العضلي ، وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخلو من إحلال الذهن واللبوة إلى خبراته وتراكباتها ، وقدرته على الحلق والإبتكار . ولذلك نتمدد مفهوم جرماني عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من البيتين الطبقية والإنتاجية . فكل مثقف يرتبط بصفة اجتماعية ناهضة هو مثقف عضوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بالية أو مضطربة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي . ودون الدخول في إشكاليات مفهوم جرماني<sup>(٥)</sup> وما أثير حوله نقول : إن المثقف العضوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامع فئاته ومجموعاته الاجتماعية في الاستقلال والعمل والحرية . وإذا كان المثقف العضوي هو المسؤول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن دره الحطري هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعى الطبقية بكلياتها واهية تضعه في مربة الفيلسوف والممارس السياسي . ويؤيد من أهمية دور الفنان في البلاد المختلفة ما يعاينه واقعها من تصادم مروج مع العصر وقيمه .

## ٥ - ١

إن تاريخ المثقف العضوي العربي هو تاريخ محاولته الطويلة الموزعة بين الإضفاق والنجاح في فهم واقعه ، وفي ابتكار أدوات هذا الفهم . لقد وعى هذا المثقف دوره في صيرورة واقعه ، ودوره في دفع عجلة التقدم هذا الواقع ، الذي يجمع الكميون على أن أهم سماته ، هي سمة التخلف التي يربحها بعضهم ، وهي أبعاد كامنة في العمق من بنى المجتمع أبعاد تاريخية ذات صلة بالتخلف ، وتربط بنظرة العربي إلى الزمن ، وتعامله مع القوانين التي تحكم العربي ، وتربط بتطور التاريخ<sup>(٦)</sup> ، وغه أسباب خاصة بالتبعية الاستعمارية صيرورة التطور التاريخي .

مراوعة هي علم اجتماع الشكل Sociology of form وهو علم يحاول درس علاقة الأشكال الاجتماعية . في الوقت الذي يعي فيه استقلال الظاهرة الخيالية النصي .

لقد ألح النقاد الواقعيون كثيراً على درس ما يقوله النص أو ما يراه المبدع ، وهو إلحاح شرعي وصحي ومفيد . لأنه إن كان دوماً إلحاحاً ميتوراً بسبب ما يصحبه من تعال على الاهتمام بالشكل . وكان درس الشكل يصم عمل الناقذ بالشكلية . ويدمغه بالتراجع عن رؤيته الفلسفية . وقد مر المنهج الاجتماعي بخطوات كثيرة وصلت به إلى ذروة النجاح في اعتراف زعماء المدرسة النقدية الثالثة « بالأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية »<sup>(٧)</sup> Literature as an Institution

وفي هذا الصدد لست أرى مدعاة لتقديم تاريخ للدرس البيوسولوجي للأدب وبخاصة في مجال الرواية ؛ إذ يقتضي هذا مجالاً آخر وموضوعاً آخر . ولكني أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمي . بدأه فوكاش ، وسار فيه ريتيه جيوار وجوليمان . ويريماشيري . وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال بتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر<sup>(٨)</sup> .

## ٣ - ١

لكن ما الذي يدور المبدع ، شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ، أو كاتب نص مسرحي ، إلى البحث عن صيغ جالية أخرى جديدة ، تباين العادي والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعي صرف ، يدفعه إلى الكد والعت وكروب الصمام من أجل أن يجدد في فنه أو يؤثر أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذي يرى في فنه فعالية خاصة ، كادحة على التأثير في واقعه وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أداته الخاصة ، سواء استمارها من أسلافه أو معاصريه ثم صيغها بصيغته ، أو خلقها خلقاً ، بوصفه فناناً مدركاً للخصوصية الظاهرة الفنية وتجادها مع تراثها القوي والإنساني . ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتفرد ، الذي لا يخطئ بأصوات التجديد الآخرين . ولكن الوقت عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير في الفن ؛ فليس مستساعاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يشكى . على رغبة الفنان الفرد ، وولمه بالإبصار ، أو شوقه إلى إبراز تفرد . ونحن نجد التجديد في الفن يتم غالباً بشكل غير فردي ؛ بمعنى أن التغير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو خفي ، في تحت أدواتهم الجديدة للمرية ، استهدافاً للإجابة عن مضضات ، محددة تواجها مجموعة اجتماعية محددة .

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً جالياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انكماش لما يدور في هذا الواقع ، بل إبداعاً جديداً يومي ويشهد لكنه - في ذات الوقت - يفجر ويشارك في فعل التغير . ونستطيع القول إن حدوث صدم في البيئة الاجتماعية لابد أن يمتد أثره فينبعث في الجنى الثقافية المتناخلة معها ، أي إن التغيرات في التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية لابد أن تظهر آثارها في وعى

الأسطوري . وقد يتسع الفهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأغاط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس ثمة تناقض بين التجديد والاستمرار من التراث . فالتجديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانيات التقدم الكامن في التراث ، مع خلق ما كان غالباً أو جبنياً أو مغيباً في السياق الزاوي . وأحسب أن وضع التراث برمته في تناقض مع حاجس النزوع إلى التقدم ينطوي على عجز فادح عن رؤية التراث في تكثره وتعدد . فالتراث ، استلهاهم منجزات الفن الأدبي في بقاع العالم المختلفة . وهنا لا ينبغي الفنان العربي قيمة غربية عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غاربة حين يستلهم تراثه ، بل « يوظف » هذه الإنجازات بحيث تفضي مستوى بنائياً في بنية أدبية خارجة عن بني اجنبية أخرى مغايرة لبني المجتمع الغربي – ومؤثرة فيها . وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى عدم وجود مفارقة بين البحث عن نمو خاص للكتاب العربي والقول باستفادته من إنجازات الفن الإنساني ، لأن الهوية القومية لا تصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من الحضارة البشرية ، ولا تتناقض مع طموحنا لإجماع صوتنا للأخريين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربي مرحلة الانبهار بأوروبا والشعور بالدونية الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعي لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوروبا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوي على مفارقة جليلة يتحدد في أن أوروبا مالكة مغايريات الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهية الدول المتخلفة والمستولمة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقاً إننا لا نزع من كل القطاعات تقدم في خطوط متوازية ، إذ إن وضع التبعة يخلق تفاوتاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ؛ لكننا ينبغي ألا ننفض النظر عن ذلك التواتر الجلي الذي حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد توافقت مع الشعور بتعدد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتفحص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسيسيرولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتزامن دراسات عبد الله العربي والفيلسوف تيزيني وأدوليس في درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات صهير أمين في الاقتصاد التخلف ، ويحث أدونيس وعمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شرعية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وتركيا تامر في القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إدريس وسعد الله ونور في خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأنحاء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كفايات تشكيل قصصية لدى كتاب « الستينات » في مصر لم ينبع فحسب من هذا الهم القومي أو هم البحث عن هوية قومية لا ترفض العالمية ، بل كان وعياً بما ينوب به الواقع من تداعلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية ، وبخاصة تلك الفترة الصعبة الزرية ، فترة يوليو ناصر ، والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه « اللحظة التاريخية » يكمن في أن يوليو / ناصر كانت لنا واقعاً في حين كانت لدى الآخرين حلاً يرمي إلى أفق ، لم يفصح – للعبون اغدلة احبة – إلا عن أجمل ماله .

التي تخلق (تطوراً عكسياً ، وتقهراً قطاعياً ، أي إن المجتمع التابع يتقدم أو يتخلف في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تبق على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عضواً وضروباً إلى مراحل تخطئها في الماضي) (١) .

إن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومي إلى سيادة غمط إنتاجي مجد ، تختلف كثيراً عن بني أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ؛ فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً تقياً في مجمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحطب التاريخي ، وتجاور القيم وأغاط السلوك ، دون تفاعل حصب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم .

على أن هذه الرضعية تخلق فيما تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ، إذ إن اختلاف نشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصورتها ، في البلدان التي رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للتصنيف التي احترت الجسومات الأخرى المغايرة .

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من المراحل التي كان أبرزها نكبة فلسطين ثم نكسة يونيو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم واتهاك إنسانية الإنسان وتطوهر ما يسمى بظاهرة الازدهار الكاذب في مجال التقدم الاقتصادي ، وكلها غصن ظواهر دالة على بني مجتمعية تجلجرت فيها أغاط خاصة وعلاقات خاصة لم تقترع بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تميز معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكفايات أنظمتها وعلائقه .

نظل إن الرضعية المتخلفة في بلدان العالم العربي ، تتسم بسمات محددة ، تثير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقته المقيدة بالتراث وبحركة التقدم البشري . ولذلك يعمل الفنان على تثير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعدد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يبي – أولاً – تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع التبعة للاستعمار وتجرأ أبية الوعي وجمودها ، و – ثانياً – خصوصية هذا الواقع بالبنى الذي ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، و – ثالثاً – بإمكان تفجير أقصى الجوانب إشراقاً في خبرة المجاعة التاريخية وقلقاتها .

## ٩ - ٦

نحمد إجابة الفنان العربي عن السؤال المحوري في واقعه ، متابعه التي استقى منها ثورته لفنه ، والكيفيات التي تم بها هذا التثوير . ومن يتبع منابع التجديد يجد أنها لا تتجاوز اثنين : أولاً ، التراث الذي يتسع ليشمل التاريخ وطرائق تدوينه وأنساق القول التاريخي وكيفيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالمرسى أو الخاص ، أو ما يوجب به الواقع من أمثولات وخرافات وأقايميص وشعر عامي ، ثم أغاط القول

وعلى هذا تندرج محاولات البحث عن أشكال جديدة في مصر مع محاولات التجديد للتجاوية معها في بلدان العالم العربي في إطار واحد ولكنها لاقتقد مذاقها الخاص . والفارق بين هذه وتلك هو الفارق بين موم جمال حمدان في « شخصية مصر » وموم الطيب ليزني في « من الفرائث إلى الثورة » .

٢ - ١

« أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم ، هي أول ما يتعرض له ، وهي رواية مهمة للعهد من الأسباب : منها توثيق صدورها المبكر في بداية الستينيات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز فني تمثل في شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلفت - إبان صدورها - الأنظار إليها ، وإلى موهبة صاحبا التي كانت قد برزت في أعمال قصصية قصيرة ، نشرت في دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعية منها ، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمي ، فكتب عنها فصلاً طويلاً في أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أجهر صوتاً ، وأبعد صينياً من كاتيبا .<sup>(١)</sup> والرواية تقدم « تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة متزوية في أعماق الريف ، تتأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوي الذي يقام كل عام في مشهده بطنطا » . بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطاً غللاً ، فالرواية - حقاً - تقدم مجموعة من الدراويش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لا تلتفت عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوزها إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا « تاريخاً » اجتماعياً حياً ، ضاحكاً بالحركة ، دون أن تفقد طبيعتها برصها رواية ، ودفن أن تتنازل عن كونها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه في آن واحد . فإلى جوار هذه الجماعة ، ثم فرد متوتر ، يكاد يكون مثلاً ، أو هو - على حد تعبير لوسيان جولمان - « بطل محضل Problematic hero » ، لا يمكن أن نعدده فرداً من أفراد الجماعة المتدينين فيها ، المزمين بقيمها ، ولا يمكن كذلك أن نضمه خارجها ونعده جامعاً ، والأفضل أن نرصد علاقته المعقدة في تأن ، بحيث تمكن من فهم علاقة الانفصال / الانصاف بينه وبين هذه الجماعة .

بداهة ، نحن في عالم نحن من عوالم القاع في الريف المصري ؛ فليس ثم شخصيات تقليدية ، كالصدة وشيخ الحفراء وبعض القلة الغلائل . ثم نحن مع عمل لا يمتثل بالحدث الضخم الذي يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينهما محمداً وفاركا ، وأخيراً نحن مع تاريخ من نوع خاص : تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتفاعلة ومؤثرة فيها ، لكننا - برغم هذا التاريخ - نواجه عملاً روائياً ، أو على التحديد الدقيق نحن في خضم الفن الذي يحدث فيها تأثيراً خاصاً . ومن هنا نحى أهمية السؤال عن المغامرة الروائية ، وعن جذبتها وتفردها .

وهذا العالم التحق ، موار بالحركة الدالية ، والتفاعل الذي لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه - ككل عالم إنساني - لا يكف عن الحركة والتفاعل . ومن ثم كان السكون محض تصوير نسي ، تكن فالفاته في مجرد إبراز تقيضه وجلاء معناه . والعالم الذي تقدمه الرواية - إلى جوار ذلك كله - هامشي ،



أما أصحاب الحاج كرم فأمامهم مباح المساء . ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تباين قليلاً عن عين الطفل ؛ قصة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولا يمكن له بحال أن يتوصّلها ؛ إظهارها . فحين يقص الراوى عن شخصياته يتحدث عن «عبد العايق» هكذا : «تلتهب الجلسة بالضحك وراء حكاية من زوجته اللصة «روايح» وعشيقته «الجازية» . ليس حراماً معاشرته للجازية ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهارات العايق ، لكن الجازية وهبت على أى حال كنزاً من النعم الأبيض والعيون المكحول ، يوازى كنزاً وهبته له رويح من كل شيء يمكن أن يسرق وينقل . ندور الجازية وراءه فى الموالد . فى دهليز هسيق مظلم ، صبطها الحاج كرم ، فرقع فيه ، فهب من فوقها مدحوراً يعدل عامته ونظر إليه الحاج كرم وهو يتحيز غيفاً :

– سايب الناس وداير تلعب يا ابن الكلب  
وسوى العايق ليابه ملهوجا  
– حاسر ياعم . ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة فى مجلس المساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى الحب رغم الخطيئة . ولذا فبعد العزى يجب (العايق) الخطاء ، تماماً كما يجب الحجارة النحلة التى تتوه بالواضع البدن . إن هذه العين ليست عين الطفل تماماً . والأحرى أنها عين أخرى مغايرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل ، والذي كان منصّباً على التغيرات التى تحدث فى (القرية ؟ ! ) وعما إذا كانت محصورة فى وعى عبد العزيز أم كمت فيها .

ومها يكن الأمر فإن زاوية الرؤية ، على هذا النحو ، أُناحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين عدة حالات نفسية متباينة دون عاء . وهو قادر – بفضلها – على اختراق المستويات الزمانية والمكانية للتباعدة والحركة بين الحقيقتين : الموضوعية والذاتية فى آن واحد . كما تجلّت هذه الإمكانيات فى تقديم لوحات حياتية طويلة تكاد تصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايجوز فيها من فرح وحزن وتقدم وتكوس .

## ٢ – ٢

يبدأ الفصل الأول (الحضرة) بالطفل عبد العزيز ، الابن الذكور الوحيد فى قريته للاحاج كرم . والاحاج كرم هو رأس الجماعة الدراويش ، يقام الذكر فى دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وفقاً يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص فى نسج خيوط عالمه فى دقة وإحكام ، يقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقضون اليوم فى كد وتعب ، يعصفون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، وبأنفسهم . إنه عمل شاق عنيف ، لكنهم فى المساء يتجمعون ، وينظرون إلى كد اليوم فى وداعة ويسامرون ، ويتبادلون أحقاد المضيغ والتعب وتتفتح الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاذ الوحيد من قسوة النهار وروعته ، أو هو العالم الذى صنعه الدراويش هرباً من الحياة القاسية الماضية فى الحقل والشمس وللاء والعرق ، يحاولون تحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . ففي مقابل قسوة الحياة ومياداة المصلحة والقسوة على

لا فى موضعه من بنية العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل فى موضعه كذلك من اهتمام الكاتب . أو على الأرجح ، بعض الكتاب الذين يرونه أقل من أن يُهمّ به . وذلك لهامشيته ولبساطته الخادعة المروعة . ولذلك كان أحد هوم الرواى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله فى جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية ، ومن الجدير بالذكر أن أحد الباحثين فى علم الاجتماع ، يمدّه عملاً فريداً عظيم الفائدة لدارس التراث الشعبى<sup>(١)</sup> .

ونستطيع القول إن المعامرة الشكلية فى هذه الرواية ، تكن فى التوازى القائم بين وعى البطل من ناحية ، وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوازى تطور البطل وضمحلالات الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحضرة إلى الخييز إلى السفر إلى الوصول إلى طنطا حتى الليلة الكبيرة والعودة إلى القرية) متسرى أولاً أو إطاراً يقدم حركة نحو وعى البطل متوازية مع حركة «اضمحلال» الجماعة . وفى هذا الإطار سبواجنا أمر فى غاية الأهمية ، بل إنه يمثل – فيما أرى – لب الجلفة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية

Point of view

يبدأ الفصل الأول بالولد عبد العزيز فى وقت صلاة المغرب التى يجيها دائماً لأنها تجيى فى وقت جميل ، الشمس فيه غاربة ، والأضواء لينة وربما حزينه ، والألب الحاج «كرم» يتأهب للصلاة فى خشوع ، فإذا قضاه جلس مسيحاً ينتظر الصبح ، حيث مباح المساء التى تنتظرهم بعد عشاء وعمل مرهق طوال النهار . ونلاحظ أن زاوية الرؤية لا تكاد تنضج تماماً ، فليس ثمّ راء تقليدى أو راء يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، إننا – على الأرجح – مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم – المراهق فالشباب – والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أيضاً يرى من خلال عبد العزيز على الأقل فى طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شيء والمهايد فى نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل ما فيه طيب وسعيد . إنه عالم متحور حول الأب المحبوب المجهب ، حتى القسوة التى يذكرها ، حيث ينضج أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن مجامعهم ، تبدو مبررة وهينة فى إطار الصورة العامة . والتعزيز على ما يجبه عبد العزيز – خاصة فى الفصل الأول حيث نراه طفلاً – لا يفرد الرواى إلى إجهاض موضوعية العالم الرواى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية ؛ فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق ببنية الجماعة . ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية فى الجماعة ، أو هامشيتها وحزنها وتناقضها مع الجيوع الذى يجيى فى القرية : «وتكاد دائرة الظلال تهدأ مستقرة تحت القانوس ، ومستطيل الضوء الأصفر خارج من باب الصلاة ، وقاسم الشرقة إلى ضفتين ممتعتين ، ثم متحلز إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يديون عائلتين من المسجد إثر صلاة المشاء متكسرين كأشباح واهنة ، وفى أفواههم بقايا تسليح ، يبرون بشرة الدوار ، يقرؤون السلام مختفين ، ثم يمتصون ، تنهمهم عتمة الحارة ، ثم فى الدور الكتيبة تنتظرهم الغرف المظلمة والنوم إلى الصباح

شوق، تنضمه إلى صدرها فيمتلئ برائحة صابون حاميها المعطر (ويتخلص من عناقها مرحباً من شيء عارم يجرى في عرقه). لقد كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له، بل كان يجد لديها من الحنان والحب ما لا يجده عند أمه «الواقية». ولكنها الآن تمثل الاكتمال الأثوئى الرابع، على حين تمثل صباح البداية المؤدرة.

يجلس عبد العزيز كالقط حول حلقة (النسوة المهنيات) وقد أخذت حتى الحليز فضخفن من ملابسهن، (ثم يرفع عينه ليرى ساعدي الحاجة وصدرها ونحوها وضحكها والدقة النظارة في ذنبا، لكن قيص صباح الملهل مقطوع عند صدرها، ويميز القطع فقه لديها صمراء دقيقة الخلطة. صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يمتزق) ص ٧٣ وهو مبهور الأنفاس، يكاد يموت في مكانه. تلتقي عيناه ببعض صباح. تسرع يدها لتضم دفتي القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرغيف تاركة إياه، ويقفز التدي خارجاً من القفاش الواهن.

وظل عبد العزيز جالساً، عيناه ترفقان موضع استقرارهما. يتحين فرصة دخولها إلى غرفة الماشى الممتعة لتحضر مزيداً من الدقيق. وحينما جاءت اللحظة، تقفز مسرعة إليها في الظلام، وحين آتت كان متوراً وعنيفاً، ولكنه حين يجد يده ليرتج عنها سروالها، تقفز بقوة خارقة، رامية به من فوقها، مهددة بإعلان أمره.

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل، تبدأ مرحلة تكوّن الحاج كرم. فها هو ذا على التقيض من زوجته العملية الواقعية، رجل تواق إلى السفر، وإطفاء نار قلبه في الموائد والأذكار. لقد مضت سنون طويلة والعلمان لا يلتقيان، عالم الحاج كرم المطلق على أجنحة الكرامات والبركة والبلذ للإنسان، وعالم زوجته المحدود بالجار والقدور وخازن الحبوب. كانت قد آتت من المدينة، بيضاء واعدة وسمية، جاملة بشئون الحياة في الريف. وكانت النسوة يعاربنها ببهلها، لكن الأيام دارت، وصارت مرجعن في كل شيء. تلمست في دأب وصبر، وأضحت صورتها مقترنة لدى الجميع بمحبا للعمل والتنقيب عن أي قصص لإكماله، ولذلك كانت تصطلم دوماً بالحاج كرم، متعرضة على إصراره على تبني رزق الأولاد على مشردى خططا. وفيها معنى كان الحاج يتصرف بثقة ويعصف بها، أما الآن فهي تلق بأقوالها مهددة منذرة، ولإيملك الحاج كرم إلا أن يتشم ويرز رأسه مطمئناً. إن لديه ثقة غير محدودة في أن الكف التي تبدل لا تنضب أبداً، والدان التي يأكل فيها الفيشان لا تحرب أبداً. عالمان متفصلان، زوجان غريبان. يتساءل عبد العزيز، وقد أدرك بدء تكوّن أبيه، كيف - إذن - يخطئان معاً ساعات في هذه الدار المزووجة بالعيال واليهام لبضاجا ويكسا الأطفال كل عام بلا انقطاع؟

وفي مقابل الزوجة الحازمة العملية، كان هناك امرأتان في عالم الحاج كرم، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة، الأولى تمثل لديه عزاء عن واقعية زوجته، وحرمها على توجيه المال إلى الأمور التي تحقق ربحاً وتمود بفائدة... حينما يعود الحاج كرم إلى الدار، يحس عبد العزيز أنه مشتاق للكلام الدودو، ولكن امرأته تثير النكد، وتكتم بعصية عن الحزب المحرم، فأغرب ماتكلمه شوق، وتضحك عيونها في وجهه

زوج والإبن والحويان، نجد وداعة الحياة، وتراجع قانون المصلحة انفعى أمام زعم الحب الأثوئى، وانتصار الأمل في مكان بعيد ناه بملكه الصابرون العابدون.

وهم يلودون بالحضرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين، لأهم قوم مقنون بالجراح، فإلى جوار الحاج كرم مسجند أحمد بدوى الذى أحب يوماً. وزوجت صاحبته في بلد بعيد، وقبل أن تمضى أوصته أن يتزوج من «فاطمة»، فعل، وأنجب منها. ولكن ولداه ماتا بفعل الوباء، وعهد كامل، الطويل الأخر، عريض المنكبين، الذى غزا البياض رأسه دون أن يغيب نسلاً، والمراق الأعرش، الذى لا يتكلم أو يسمع، وعلى خليل، صاحب البقالة الأكرش التحيل، والعاني التميز من العاملين في الحقل يلبه الناصحين، وعطره الفاتح دوماً. وعتيق «الجازبة» وزوج للعبة «روابع» وولاد البنات اللاتي يعملن في بيوت المدينة، وسلمى الشكرى التجار بقية أسرة أنفقت أدمغتها جنون غريب.

وفي الحضرة، يتراجع عالم الفقر والعيون الكليّة والأمانى الحية، ويسود عالم آخر شامع: صحرارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب وذرات وكل في صدر كل مخلوق. ومع الرحلة الغربية في أنظار الكون، في الأتلاك البعيدة وفي الأحاق الحقيقة، تضطرم القلوب بالأشواق، وتنتهب عبرة التلاوة، وتتفق الزغاريد أبواز القضاء. إنه فرح شمي أو طقس احتفال، يدخل عبر المعزى للثعب إلى عوالم تنضج بالفرح. ومبدولة للجمع. وفي هذا الجو العفسي، ينتهج عبد العزيز الطفل، وعارول أن يندمج فيه بكل أعضائه، لكنه حين يحاول قراءة كتب الأذكار بفشل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفهم في استكناه سرها. إنه ينهب إلى المدرسة وله كتبه، صغيرة، مرحة، كبيرة الكلمات، تحكي حكايات لطيفة عن أولاد تظنن الثياب، وبنات صفويات ذوات ضفائر وشرايط، لكن الكتابة الغريبة على همه الكبير، لا ينجح له إلا بالنذر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى... إذن تتحول هذه الصحائف الصفراء إلى سحر يحلّق في سماء الإخوان؟ ص ٢١ وكان المدرسة تقف عاتقة أمام ولوجه. عالم أبيه وصحابه، وتدفقه في الوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل. وسوف تكون للمدرسة / القراءة بعد ذلك عاملاً أساسياً في إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش.

في فصل «الحليز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل والاكتشاف واهتزز الثالث. وهذا الفصل يبدأ بداية تقذف بنا في لجة تساؤل. إنه يصحح من نومه على كابوس قاس، فإذا يبدى إليه المشعة على وجهه، ويهدأ يستيقظ الحاج كرم فبما عبد العزيز عارياً تماماً. هكذا يبدأ «الشيء» يترى أمامه، شبيهة بتبدى في عربا كاشفة له عن الدفين الخفيو تحت طبقات كثيفة من التسلم، فتخلق لديه رغبة جديدة، رغبة في الوحدة والاتزواء مع كتبه وورقاته الصغيرة التي يوح لها بما يفضيه. وتتجاوز المشاعر الرومانسية المنجحة الرقيقة - الشر ومصرية - مع مطالب جسده. إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضفى السؤال أداته، والتأمل وسيلته. وفي يوم الحليز يقرب أشياء جديدة. وما هو ذا يقرب «صباح» ويدها متصلان صلاً دائماً في الرغبة على المطرحة، وثديها يرتجفان تحت جلبابها الخفيف. وحين تدخل الحاجة

يطلق عليه اسم «جمع الوحي» . وهو اسم يحاول مايعانيه بطلنا المحض من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجماعته .

ويتبدى هذا الجميح في مفارقة واضحة بين قناعاته الفكرية التي نمت دون أن يوازينا نحو مساو في وجدانه . فبعد العزير يجب المدينة : الأشخاص والحياة المرفهة والنساء المحميات الجميلات . وهو أيضا يجب قريته وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم يتجوه حين يرى ما يفعله أهل طنطا بأهله الذين (يتشرون بين أهل طنطا كالثواب في بيدير الغلال . جماعات يتخطف أولاد البتر أطرافها سخرية . جذبا للثياب وتغلفا للطرقات

- زوارك ياسيد ... كل قطع وأخوه .

وعبد العزير يشعر بجم جارف لأهله ، إنه اعتراف منه بدين يشله تجاههم ، فهوالة الرجال في ثيابهم الرخيصة ، وطواقيم الصوفية الحمراء ، ووجوههم المصبوغة بالشمس ، المبقعة بسوء التغذية ، هم أهله ، قلبه وعيونه ، يتخلقون حوله وينظرون إليه ، لكنه ينسى لو كانوا أكثر جسارة ، وأكثر نظافة ، وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين . وفي الليلة الكبيرة امتلأ عبد العزير بمشاعر متناقضة : حبه لأهله ورفضه لهم ، وانزيمه أمام المدينة ، والجهل والمرض والفهم الخاطي للدين . مع عجزه عن أن يعطى سميرة شيئا . (البيوت العالية على الجانبين . وجاهيتها معتمة تتقسمها مربعات الشبايك المضادة حيث تتكدس النساء ، الضحكات الناضحة بالجنس ، يود لو يعنصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق ، المدينة الماكرة الناعمة بالفتح والزواقي .) إلى كل شيء يضغط على صدره ، يعنصره ، يجعله كأنه ممثلا بالرفض والندم والصراخ الوحشي . وهو كالمهارب من شيء يجعله ، يضي نفسه مضطورا ، يمدب نفسه بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والفتاة الفجع والضحكات ، والجنس في الأزقة المغمضة ، والصجر عن عمل أي شيء له مغزى ، وليس سوى أن يصرخ :

«أهم من غير عقل ... من غير تفكير ... أم بتلوس زى النيام ... مش عارفين رايحين فين ... مش عارفين جايين منين .

كل كيانه يصرخ صرخات ترن في بيت الخادمة ، شلعت الوجوه ، خرست كل الكسنة ، تعلقته بالأبصار ، والأفواه مقفولة ، وفي العيون ذلك الدهر الذي تصنعه كلمات الواظ حين يصرخ في الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراخ ... ) . وهكذا أعلن عبد العزير انفضاله الذي علبه وأرقه ، وأثار الشك في عقله ، ووضع في مواجهة الحاج كرم الذي كان يسير سريعا نحو النهاية ، ولم بعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المنهار سوى بقايا ذكريات وتدم على خذلاته لسميرة .

وعلى حين يصل عبد العزير إلى منطقة القطيعة ، يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية ، وينتهي الحاج كرم كقائد للجماعة التي تناوت ، وكأنسان قادر على فعل أي شيء ، ويسقط مشلولاً هرا من حصار العالم الجديد الذي لم يفتحه ، عالم الجمليات الصاوبية والذليخ الصانعين وأخبار عروشفت وكيندى . لقد سقط الحاج كرم ، وأصيب العابق بالعمى ، وانتهت الألغام الجميلة تحت ضربات التطور الحتمي . وحين تسقط الجاموسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

ص ٦٠ / ٦١ . أما رشيدة فهي ابنة الحاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه ، لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزير . ورشيده أثيرة لدى أبيها ، فهي بضعة من أمها ، وتشتمل فيها الأشواق التي تلهب صدر الأب ، وهي دائما معه في كل مولد ، تفود النسوة اللاتي يقمن بإعداد الطعام .

وإذا كانت الحاجة شوق تراقى الرجال إلى المولد هرا من الوحدة التي فرضت عليها بعد موت زوجها فإن في حياة رشيدة عددا كبيرا من الإحباطات ، فهي مريضة بعينها ، وهي قد حملت أن تعيش في المدينة يوما ، بيد أن حياتها قد تحددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح ضخم ماتت عنه زوجته الأولى ، علفة له عددا من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة ، وكانت هذه المرأة هي رشيدة .

## ٣ - ٢

كان لايد لعبد العزير أن يلج منطقة الخطر ، أي أن يتر المالم الذي كان ثابتا مكينا قويا . ولذلك لم يعد يتم في حق ، فالكويس تاجمه ، هجوم خرافية ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز السم والقيح ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفرا . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهر علله ، وتفقد حلاوة الرواد أو الاتساق مع النفس . وما هو ذا يلغظ ما عليه أهله من فقر وتماة ، ويرقب - في حنان يمازجه الرفض - وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهي تفرق في رضا صوف . ولذلك أصبح عبد العزير يتم وحيدا ، مهموما بما يجر فيه من أفكار وأراء . وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له المبررات لرفض العالم ، وتشده إلى هذا العالم الهادي البسيط المريح في مقابل العالم الغلاني البارد . إن عبد العزير لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحينما كان طفلا كان يرى أباه عاريا يستحم في الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رقيق ، تفت لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيدا . ولكنه - برفض معرفته - لم يستطع أن يتخلص من ذكركين الذين يمدبه إلى الزمن الذي مضى ، حينما كان الأب والأم رمزين للطهر والبراءة ، وكانهما من الملائكة التوراتيين .

على أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التغيير في عبد العزير على مامنته إياه الكتب أو ما صدم عينيه من ذلك التناقض الغريب بين الرثاء والفاقة والرضى الصوفي . إننا الأمر - إلى جوار ذلك كله - يرجع أيضا إلى دخول الجماعة في حالة الخسرة التي تسبق الموت . ولقد كان لايد هذه الجماعة من هذا المصير ، فهي جماعة منزلة عن الحياة في القرية ، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوفي وكان الطريق وما يمنحه من تجاوز كاذب لإلام الحياة يتساوى مع المختار الذي يهرب إليه من يتباطونه .

وبين رفض عبد العزير لما يراه أمامه من تلت شروط أهله إلى مستوى غير إنساني ، وتوقه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء الأهل بالتناقض مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزير عن إحداث هذا التغيير ، تتكون مفارقة الرفض / الحب في آن واحد ، وهي ما يمكن أن



ونستطيع أن نحدد سمات هذه اللغة في ثلاث أولاً: أنها لغة جديدة بقدر جولة الهم الأساسي في الرواية؛ فتتجاوز فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكيرية واضحة بالحنان والتوق إلى عالم يرى مفقوداً، وهي - ثانياً: لغة متخازنة لا تبتدئ محايدة أو قدرية، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذي لا يهيم المقهورون - بل يكسرونه بالانحلال من شروطه عبر خلق عالم وهمي مغاير، وهي - ثالثاً - لغة متعددة المستويات، تتحرك من اللفظ المغروق في عاميته إلى اللفظ الفصح المحلق، ومن مستوى وقائعي للمحاور إلى مستوى البرح الشرعي الصوفي.

ومها: يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيل ووضوح منطقي، أو على لغتها، حيث يشوب البناء اللغوي المتناغم بعض التشويش الناتج عن انقطاع في نحو اللغة. فإن ذلك لا يجعلنا نقترِف جريمة «الصمت القندي» من عمل متميز. ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أحوال روايته بل تصل إلى أبديتها بعد.

٣ - ١

جمعة أغسطس رواية طويلة، ذات طموح ملحمي؛ إذ تحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصريين، من خلال معار روائي جديد ومتميز، يرغم أنه مجامع مركب من عدد من الأشكال المختلفة بل للتناقض. ولكن النظر المتصف لا يد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفني؛ فقد أعطى مركباً مقبلاً، تبدي في اندغام إنجازات الرواية الغريبة وبخاصة الطليعية منها، مع رؤية عارلة ومضادة للدلالة المحورية الأنيقة لتلك الروايات. ولذلك يمكن القول إن «جمعة أغسطس» نموذج طيب للوقوف إزاء متجزئات الشكل الغربي دون إحساس بنقل الدين أو التبعية؛ لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة، ومن ناحية ثانية إمكانية تلويح ما يستفاد للملائمة واقع مغاير ورؤى مغايرة. ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداً نصوص غريبة كثيرة في هذه الرواية، لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يعي تعقد العلاقة مع الغرب؛ ولذلك يحى عمله لا مجرد صدى باحث أو نسخ متفرق للأحلال التي استفاد منها. وهي على أية حال رواية غونجية، تقيده مع غيرها لروايتين أخريين مهمين كـ «إبراهيم والطبيب صالح» مع استعلاء علاقة الكتاب العربية / العالمية، دون أن يميل لليزان لصالح طرف في حجاب الآخر.

وأول ما يسترعي انتباه القارئ، بل يكاد يصدمه، هو ذلك الشكل الغريب الذي بنيت عليه؛ فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذي يتكون من أربعة فصول، ثم يليه قسم هو فصل طويل مقل بالهجريب للمقد المتناخل؛ يليه القسم الأخير، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالثاني فالأول، أي إناه بتناقض القسم الأول ويزاويه. ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدي الكلاسيكي. ويزداد الأمر صعوبة وتعقداً، حين نلاحظ بهذا النظام الغريب للأقسام؛ فنحن أسساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العالي، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان، لكن المكان يتسع ويرحب ليصبح مصر من أدها إلى أقصاها (الإسكندرية، القاهرة، الواحات، الخ)، والزمان يتراجم

مصرية تدخل في عالم جديد مختلف ومغاير، يملك أسباب وجوده وسيادته.

٤ - ٢

استطاع عبد الحكيم قاسم من خلال هذا الشكل المبتكر الذي يحتوي في إطار روائي التوازي القائم بين تطور وعي البطل واضمحلال الجماعة، أن يستفيد من ثقافة هذا العالم التحدي بكل ما يوج فيه من أفكار وتعبيرات وتضادات وأمثال. ولذلك تدخل المواويل والقصائد والحكايات في عالمه، لتكون أدها بتأثير تشارك في تحديد سمات هذا العالم؛ ففي طفولة عبد العزيز، تقوم بردة البرصيري بدور مهم في خلق فضاء صوفي عذب تسبح فيه النفوس الظلمة التواقة إلى الانفاس في عالم آخر تنبئ فيه القسوة والرعونة. وفي مرحلة احتزاز عالمه تقوم هذه التضمينات بدور مخالف، أعني أنها تقدم التناقض الجلي بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكار جديدة رافضة ومن رثالة عالم الدراويش؛ (ضحك في نفسه مرة أخرى، الولد كان ناعلاً كالطليط، لكنه كان ممثلاً بشياة تفجر في الغناء الحزين).

ياسعني يساعبر طنطا  
نقلوك عنا بعيد  
واللي عسايس يسزوك  
يسركبك سكة حديد<sup>(١١)</sup>  
ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم الروائي الأمثلة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى، ولكن دون تغير دلال يذكّر ذلك أنها تدخل في البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهي تحديد سمات العالم الصوفي. وهنا يبرز دور الذاكرة، ذاكرة عبد العزيز، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل في زمن القص، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر في تضاد مع نسج الرواية، على نحو يخلق إيماء مقصوداً إلى تغير في الحدث أو تحول أسامي في حياة الراوي.

٥ - ٢

ويبدو وعي عبد الحكيم قاسم باللغة حاداً في «أيام السبعة». ونستطيع أن نتلمس هذا الوعي في ذلك العلو على اللغة التي تقع في التثنية، منذ أن تقع أعيننا على هذا العنوان الدال «أيام السبعة» السبعة، وكأنه يشير إلى انغماس أبطال روايته في هذه الأيام السبعة، التي يمثل كل يوم منها مرحلة في حياة عبد العزيز واضمحلال الجماعة وكان الأيام السبعة تلك هي المرحلة. كذلك يتضح هذا الوعي في وضع عنوان لكل فصل؛ فهذه العنوان يحدد الإطار الأساسي؛ ففصل للضجرة، وآخر للخبيز، وثالث للسفر... الخ، وكان الروائي هنا غريباً بأحداث الفصل من العنوان، عموماً أن يلتفتنا إلى الاهتمام بالحدث بما هو حدث بنبر القصول، بل إلى الدلالة المتجذرة من جزئيات العالم وعلاقات عناصره.

ولغة عبد الحكيم قاسم في هذه الرواية لغة خاصة، لا تختلط بلغة غيره. وهو في سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة في التعامل مع عالمه يخلق ألفاً مختلفاً وجليداً بقدر جولة عالمه واحتلاله.

إلى الخلف ليقدم بانوراما تاريخية باهرة (رسميس ، الاحلال الإنجليزي) .

إن صنع الله إبراهيم يقدم مقامة روائية جديدة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا نحن في خضم الرواية نكتشف زمناً آخر هو زمن المستقبل ، حيث الرجال يعانون القيد والتصفية الفكرية والجسدية ، ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز . وثمة تصميمات تاريخية من تاريخ مصر القرونية ، وعهد رسميس بخاصة . ويتوازي مع المستقبل والحركة الوطنية تصميمات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية لفنه ، وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة . مشكلة الدخول والأنباء والحجرات .

## ٣ - ٢

نحن مع عملية بناء السد العلى ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، واصفاً مايراه ، دون أن يقل على كل شيء بشكل مباشر . وهو من خلال عين واحدة يرصد فى دقة مايعرى أمامه ، راساً صورة ، أبرز ما فيها ذلك التجمع الموهو من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ، أى إننا - بداية - أمام تناقضين : أولاً قوى [عرب + سوفيات] ، وثانياً : طبقى [عمال + تقنوقراط + بيروقراط + رجال أمن + رجال صحافة + عامة رثة وعال مايوبة . .] هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من المستويات يمكن أن نلاحظ مفارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والترو القهوى والأخلاقى . ونستطيع - دون عناء - أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز ( . . . وبذا موقع العمل أشبه بجفل ساهركبير ، وبعد برهة ، ميزت مثلثة الجامع ومكب المياح ) . هذه العبارة المحكة الصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعادية من أى رواء شبرى ، تشير إلى تجسد هذه المفارقة ، فحة حفل عمل لكنه يشبه أخفيل الساحر الكبير ، وفى تجاور غريب ، توجد (مثلثة الجامع - الله) و(مكب المياح - القهر) . ومن خلال مواقف الرواية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتآكل على الملذات . وهو عالم طارئ لكنه سائد ، لأنه يرتكز على آلة عتف الدولة ، التى تحاول إحداث إنجازات اقتصادية ضخمة بقرارات فوقية تتفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تجد أمامها سوى الاتكاء على قوى متناقضة مع الجماهير تتمثل فى أجهزة القمع الأمنى ، ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشرى ، مدفوعاً بالإنجاز الاقتصادى ، ودافعاً بمنجزه إلى الجانب الآخر .

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نقبسه ، أو الإرعاص بنفيه ، وفى مقابل الصبحى الانتهازى والموظف البيروقراطى والعالم فائد الحس بعمله والانتماء لوطنه ، يستجد المثقف رافض الزيف ، الحريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

## ٣ - ٣

ماذا يمكن أن يسمى غط البطل فى هذه الرواية ، وكيف توسل الروائى إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بجلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى فى حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، منح رؤيته الحاسك والضيق ، وزوده بإمكانيات خوض الصراع بوعى كيف . وإذا كنا فى الرواية نتحرك فى فترة ما بعد الاعتقال ، فإننا نشعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتقاله ، فالبطل فى أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بنوع مهنته) ويستشر وجوده فى أسوان فى رصد صيرورة الواقع وتبين تراكيبه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، وبصوغه . ويتيح له عالم أسوان / السد بكل ما يوج فيه من تيارات متضادة ومتوازية أن تكون الرؤية شمولية .

وفى هذا المكان الذى تصارع فيه الانتماءات والأفكار وأنماط السلوك ، يجيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجسج علاقته - عالمه النفسى والفكرى والشعورى - بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو - بشكل محدد - علاقة اغتراب . على أن اغتراب البطل - الذى لا تعرف اسمه - يختلف عن اغتراب العامل من ناتج عمله ، أو اغتراب الأنا عن الآخر . إنه اغتراب المثقف المصرى الراضى لبلى اجتماعية متخلفة ، والعاجز فى الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسير على قمتين . وإذا شئنا تحديداً أقنع ، أمكننا أن نقول : إن اغتراباً يتمحور فى انفصاله عن طبيعته ، وصجزه عن أداء مهنته بوصفه ذروة وعى الطبقة نفسها . وقد حاول الراوى فى يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، واستطاع القهر المضاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة أقصى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بالقهر الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو فى رصده لآلية العمل فى السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دقائق الحامسة المبهوثة فى الكلمات والدكورات ، محاولاً أن يخترق ما يبدو على السطح من قوة ونفارة وقوة إلى ما يكّون اللب الحقيقى .

وفى أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المغترية ، وعلى وجه التحديد فى ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير فى الحائط : الغطاء هنا . واحتدل باسطقامته ، ثم قال : لو عُرث حابجة لندخل . قلت : حاضري ياأندم . تطلع إلئى منشدنا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة فى العامل هى علاقة قهر ، ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكاثر الناتج عن استخدام آلة عتف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيم وحلمهم . وفى الوقت الذى كان المتحولون فيه يعانون الضرب بالسياط والمعصى الغلاظ والسحل والاعتصاب الجسدى والإنسانى كان الأتقى يمتلئ بألفاظ التقدّم ودعائى التوير والتوحيد . وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر الفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

(الصحف تصل خلسة، وتقرأ خلسة، والصورة تخاطب بناء السد. بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل مجرى النيل، بقى ٣٠٠ بقى ٢٦٠. وخلف السور الحجري والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قائمته القارعة كانت تتراعى عندها كل صباح، ماذا البصر إلى أقصاه، كأثما يوسع أن يرى. وقال إنه يتحقق أن يشهد ذلك اليوم، لكنه لم يتمكن).

وواضح أن الرواية تستغل ذاكرة الراوى في خلق تضاد دلالي. يرمي إلى أن البناء الفصحى، هو جهد السلطة ذاتها التي صنعت المعتقل. وإذا كان في الماضي معتقل ومعتقلون، ففي الحاضر بوليس حرى ومعتقل من نوع مختلف. ويصبح التناقض مأساوياً حين يصل إلى أن السلطة التي تبقى السدى هي ذات السلطة التي قتلت ذلك الرجل طويل القامة، الذى يحاول أن يخترق المسافات ليشهد هذا الإنجاز.

أما التضمينات التاريخية فهي تنقسم إلى قسمين، أولاً: مقتبس من كتاب هن ميكيل أنجلو، وثانياً: مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصرى القديم. وأهم هذه الكتب «الحياة المصرية في عهد الرعامسة» لبيرون مونتيه، الذى ترجمه عزيز منصور، و«العمارة في مصر القديمة» لآلنور شكرى. ومقال عن عبادة ورعسيس لأحمد عبد الحميد يوسف. وغير هذه الكتب، توجد عدة مصادر أخرى، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها.

ويتبع استقراء التضمينات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن هنا دوراً يتجاوز دورها البائى، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية، إلى اكتساب دور البديل الدلالي الذى يطرحه بطل الرواية المغرب. فإذا كان الراوى بديل العالم المتخفى الفاسد، فإن فنه هو فضائليه الأساسية. ودون أن يقدم لنا الرولى وعظاً طويلاً من أهمية الفن، أو متولجاً يعزى فى أعقاب البطل، يقدم لنا مستوى تضمينياً يطور اختيار الراوى الدلالي وواقعته الأساسية في الوضعية الملامنة. ومن استقراء هذه التضمينات ووضوحها إزاء السرد الذى يكون اللحمة الأساسية للرواية، أى ما يصلنا من الراوى المتكلم، نستطيع القول إنها تلعب دور الحلم أو مستوى الخوف إلى الانخلاع من العالم المألوس بالفساد إلى مستوى آخر أكثر إنسانية وإبداعاً. ولذلك سنلجأ إلى إيقاس التضمينات الخاصة بالفصل الأول فقط. محاولين اعتبار هذه الفرضية:

١ - الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العارى، ألا يكون القديسون حراة عندما يصلون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالثبور والافرازات. وقال إنه يجب أن يحمدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم. ص ٢٨.

٢ - (شق بسكين صدر البلخى التى التفت من رأسها إلى قدمها في ملامة اللفن، فلا غنى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل. والكائنات يجب ألا تخترق، وكل قطعة جلدية من النحت يجب أن تختفى. التماثيل القائمة وأدرك أن الأمر سيكلفه حياته كلها) ص ٢٩.

٣ - متى بين الصخور يطرقها بمطرته بحثاً عن الشقوق والعيوب والقفاغات. كانت القطع الصلبة تعطي صوتاً كرنين الأجراس، أما اللصبة فكان رجحها بارداً. وكانت هناك صخرة تعرضت للجو فترة طويلة، فزكن لها جلد سميك. وبالمطرقة والأزبل أزال

والإرهاب. وفي هذا الوضع نحى ذاكرة الراوى التاريخية لتقص عن سلطة المستعمر. وتسمح الذاكرة لتصل إلى التاريخ المرقى في القدم. حيث سلطة الفروع / الإله. مشيرة إلى أن اختلاف الرداء، ولون العيون ولغة الشمار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصلحتها. بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتغير منظوماتها الفكرية طبقاً لتغير الواقع والمجموعات الاجتماعية.

والحصار أهم سمات شخصية الراوى. ولأنه مثل بتاريخ عدائه للسلطة فإنه يتحرك في حذر ووجل، خشية عيون رجالها الذين يبنون في كل موضع. ويتضخم شعور الراوى بقوة الحضور الأخرى والقهر البوليسى، إلى حد يعوقه عن الفعل الاخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكى اللغالى. وسحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (نايا) يسقط أسير عجزه، وشبهض التوق المشروح المطاء. ويتوقف عند حدود معينة تترك تلك العلاقة، وتسل إمكانيات المطاء والتجاوز الكامنة فيها.

#### ٤ - ٣

توسل صنع الله إبراهيم إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبة معقدة، مستعيراً تقديراً كبيراً من إنجازات القصى الغربى الطليعى. وقد خلق جلد الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة، خاصة به، بل خاصة بروايته فحسب، لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هي فهم المتكلم، وهى تتيح للكتاب حرية استقصاء باطن الشخصية المحورية، وحرية الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان، لكنها تخرجه من إمكانيات الراوى التقليدى الهادئ، والمتشكلة في الإحاطة بكل شيء. ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً شيئاً في حيز زمانى ومكانى محدد، بل يطبع إلى تقديم رؤية الواقع وشاهد عليه في آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلاً تاريخياً لبنية اجتماعية وثقافية كما يمثلها الراوى، الذى - بسبب ذلك - لا يعرف اسمه، كان حل الكاتب أن يجد حلاً، وأن يبتكر ما يسد حاجته. لذلك سنجد عدة مستويات طباعية، لتجيز بين الأزمنة وتوهم من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تفاعل، بل محض تجاور، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهة قائدة للعلاقة الصحيحة في التفاعل والتجادل.

وفي القسم الأول والثالث من الرواية تتجاوز الأزمنة والتضمينات، حيث الراوى يرقب ما يجري أمامه وهو في حالة صحو واضحة، فيلجأ إلى ما ضيه الشخصى في المعتقل وفي صفحة ٣٨ مثلاً، يتجاوز الزمان التالى:

زمن الحاضر / أسوان، مطيع بالأبيض:

(استوقفت رجال البوليس الحرقى ثم تركنا نمر، وبرزت أمامنا مثلثة جامع وتحته جموع من البشر لاحصر لها، وأبصرت باللوحه الشهيرة التى كانت تحدد يوماً بيوم مائتى على التاريخ المحدد لانتهاه للمرحلة الأولى. كانت اللوحه الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين، والدعاء لهم بالتوفيق في المرحلة الثانية. وكانت الكتابة باللغتين العربية والروسية يتوقع كل من عبد الناصر وشروشوف).

زمن الماضي / المعتقل، مطيع بالأسود:

الغلاف ليصل إلى المادة الثقية من تحت) .

٤ - (ضربة الأرييل المشواء في الصخر تحطم البلورات والبلورات الميتة تسمر النحت . وتعلم كيف ينحت قطعاً ضخمة دون أن يسحق البلورات) فالصخر هو السيد وليس الرجل . القوة والمخافة في المادة الصماء لا في الزواهرين والأدوات . وإذا ما ضرب بنحت وجهه ، فقدت المادة الفنية الدافقة توهجها وماتت . وأمام التحنيط والفرولة تلتفت الصخرة بتناقب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالنفث ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطي ؛ فهي تستسلم للحنان ، وترداد تحت تأثيره إشعاعاً ولحناً )

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة متعددة لعمل الفنان ؛ فمن الرغبة المنهية في الخلق الفنى المرتبط بالبرسكا حلقهم الرب في (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسسها بدقة وعمق في (٢) إلى اختيار مادة العمل الفنى التى تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه في (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها في (٤) . وكأنما يضع الروائى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على أداته الحققة وفاعليته الأساسية . أما التضمينات الفرعونية فبهي تقوم بدور دلائل محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كاملة في ظاهرة الزعيم الفرد المعبود في مصر القديمة والحديثة على السواء .

### ٥ - ٣

يتوسل صنع الله إبراهيم إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم قنات علمه الروائى ، بتقديم شخصية مضادة لشخصية الراوى ، وهى في الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذى يمكن أن نرى في غولاته تضاداً مع البطل/سعيد متفك يمتلك لافة تقديمية ، وهو أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية ، وهو يعرف القانون الأساسى الذى يملكه يستطيع للمرء أن يكون شخصاً لأمعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة في وضعية كذلك التى تقدمها الرواية ؛ يشرح ، يبرر ، يزيب الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أجد أرغب في شيء على الإطلاق) . أصبح كل ما أكتبه مسخوخاً مالم بلا روح . مقالات توه في سراديبها ولاهدف لما سوى تبرير كل شيء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصنيف يشارك في صنع المكتوبة . ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ؛ فقد دخل الحلية موائفاً على قوانينها فانتهك ودجن ، وتهاون من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يضطر خطورة أبعد فيفترق بأنه لا يستطيع التخلص مما هو فيه بالحرب من القاهرة إلى أسوان ، أو للفرق في البحر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجأ لأنه صعب ، ومسيط ، وهو - في النهاية - يضعه أمام العاصفة .

### ٦ - ٣

لا يستطيع الناظر في الشكل الروائى لدى صنع الله إبراهيم أن بغض نظره عن جهده في خلق لغة خاصة . ويمكن أن تشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجعلتها .

أولاً : في التقسيم الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وسجادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإرغامها من أى بعد إيحائى

يلعبها عن العيني الصلب الجارح . ومن ثم تندثر الصور ويتقلص دورها ويحجى الجمل طويلة مثقلة بالثرية ، وكأنها تشير إلى انعدام الفعل الإنسانى الخلاق .

ثانياً : في القسم الثانى ، يتعكس الأمر تماماً ؛ فاللغة حادة ، مدببة سرية ، تتقن فيها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتتناحل الأزمنة وتتشبه على التلقى ، بجسدة الراوى في وضع هليان تتراكب فيه الشاعر وتتداخل اللحظات من الماضى والحاضر ، وتترامى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ .

ثالثاً : ثمة مستويان للحوار : أولها عامى ، وهو الغالب ، يستخدمه أفراد من العامة أو العيال أو الطبقات الدنيا ، وثانيها فصيح ، وهو أداة التفتين . ويصنع الله إبراهيم الأثر الدلال والصورى للكلمات الأجنبية فيضللها كما تنطق .

### ٧ - ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التى ظهرت في السبعينات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية للفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب ، بل ترجع أيضاً إلى تلك المعامرة الروائية الصعبة التى أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولاً أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيداً فيه من وعى حاد بحركة الرواية في العالم المعاصر ، ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر واقعته المعقدة .

وهذا ما جعله يعاني أدواته في محاولة لتجسيد هذا الواقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو في سبيل هذه المهمة ضحى بكثير مما يحرص عليه القاص السهل المين من الاهتمام بهدهدة القارئ ومنازلة رغبته في تتبع الأحداث بشكل يتناسى في اتجاه عدد . ومن المهم قبل أن أتحف عن الحديث عن «نجمة أغسطس» أن أؤكد أنني حاولت في هذه الروبقات أن أركز على المعامرة الروائية وبخاصة في المستوى الشكلى ، دون تقديم دراسة متكاملة تتساوى مع عطاء الرواية الكبير .

### ١ - ٤

في «الحقائق القديمة صاحبة لإثارة الدهشة» ، ليجي الطاهر عبد الله ، محاولة أخرى من محاولات أدباء الستينات ، التى اتسمت في عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يجي الطاهر عبد الله يرواجه عدداً من إشكاليات بنات النص وكيفياته ، وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقي ، وإصراره على التنقيب عن شكل خاص يحثوي حسه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وخلقته مرة أخرى خلقاً يتيح معرفة هذا الواقع وتأمل قناته وقوانينه الفعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من التبذ والتثنية .

ما الذى يحاوله يجي هنا ؟ هذا هو السؤال الذى يمتلك شرعية تساوى شرعية مشروع يجي الفنى لقد كان يجي فناناً واعياً ، والوعى في هذا السياق قرين الكيفيات التى عبر بها عن موقفه مما هو كان . وفيما أرى فإن امتياز يجي الطاهر عبد الله والمجازة التشكيلى يكن في لنته . وسحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ، إذ الفن بناء لتوى متراتب البنى والمستويات .

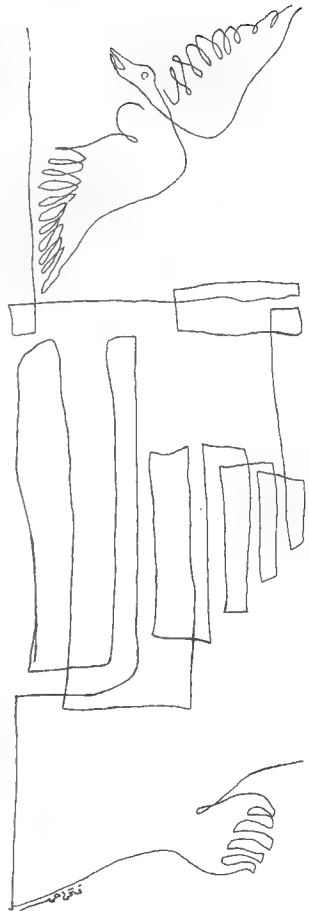
وقد حاول يحيى أن يتجاوز متحى في الخلق اللغوي . وهو في تجاوزه لهذا المتحى . انتصر لنحى آخر معايير . فجماعت لغته مجاوزة للغة العرضي والواقعي والنثري . نافضة قاموسيتها . متحركة في اتجاه آخر . حيث تكون ألفاً فنياً يؤسس جديداً أكثر إنسانية . وأكثر عطاءً للشجر المورق العالي ، وللريح المغنية . وللإنسان - على الأرض ذات الحفري - في قوته وضعفه .

وعالم الحقائق عالم نحى ، يضح بالسكاري والمحيطين والمهزومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً - عبثاً . فرض عليهم قسراً : وبالرغم من ذلك فهم ينجون الحياة ويتشبثون بأهدابها . وهو من ناحية أخرى ، يبدو للوهلة الأولى مهوشاً . تصادم فيه الرغبات والأحداث والمصائر ، فيتجلى للنظرة المجلى وكأنه غير محكوم بقانون . بيد أن هذا التهور الظاهري المحطى لا يعنى تمككه البتة بالمعنى التحفيري للكلمة ، لأن خلف تبوش العالم وجزائفته هناك إحكام فني صارم بارد ، ومن صرامته وإحكامه يتأكد الشعور بالثبات والتكلس .

إن هذا العالم يتمنى إلى القاب : الساعد والناقب فيه هما القانون . لكنه ليس قدرياً على الرغم من خضوعه لقوة مفارقة متعالية . إنه بالتحديد عالم حلت فيه قوة قسر متعددة الأوجه . تختلف عن القدر المسرل بمفارقة عالم الناس الأرضي ، على نحو مازى في عالم المساة اليونانية . ولذلك لن نجد في «الحقائق...» بطلاً تراجمدياً أكثر رفعة ونبالة من الناس البسطاء ، كما مرى في «عقلاء» لويس عوض ، أو كانتاً إلهياً متعالياً عن شرائعه ، محضاً بتغيير الأشياء وإحلال قانون «الافتلات من أى قانون» كبطل أدونيس ، أو ثورياً مقترفاً وأعباً باغترابه كبطل صنع الله إبراهيم ، أو عربياً مهزوماً ناكساً إلى القرية التي تتيح له عالماً أخضر وثيراً يقط فيه كبطل العليب صالح ، إنما هو محض بروتاري رث متعطل ، من أصول ريفية ، يكنى في داخله طفل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحلب والرهيم والاحتياك بالكلمات ، مقابل زجاجة خمر وخبصة في خهارة غلالي اليوناني .

## ٢ - ٤

السمة الأولى لعالم «الحقائق...» هي القهر ، بل يكاد أن يكون كل أفراد مرضى ، يخترع دمار تسلل إلى العمق الداخلي ، دافعاً بهم إلى ضرب من الصراع غير الصحي . وفي هذا الإطار يمارس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر ، محاولاً قسره على إتيان ما لا يجب . والإسكافي الذي لا تعرف اسمه ، منقسم على نفسه ، وفي داخله المدمر الحب والكرامية ، والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر الصيف وبرد الشتاء وعدم قدرته على امتلاك ثوب ، وفي مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش في مكان قذر ضيق في «درب» يفض بالأقذار وبراز الأطفال والنسوة الشتائم والرجال الذين يسرقون الكحل من العين - في مواجهة هذا كله ، يبحث المصور الإسكافي عن ملاذ فلا يجده إلا في الخمرة ، التي يتطلب الحصول عليها مالا ، وهو كاسد الصناعة ، يمر اليوم فلا يأتيه صاحب نعل واحد ، فكيف يكون الأمر ؟ لا يجد المصور سوى طريق واحد هو «قهر الآخرين» إنه لكي يهرب - عن طريق



• وجود الأمثلة الشعبية أو الخبر الذي يقص في موقف وعظ أو عبرة : (حكى الدركي لصاحبه : يقولون إن الدركي رأى وهو في تجواله رجلاً ، لما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فراراً . هكذا لم يجد الدركي مفراً من الجري خلفه ، كان الرجل يتزع أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرى بها على قارعة الطريق ، حتى يكف الدركي عن ملاحقته ، وفي النهاية لم يجد الرجل هجراً غير أن يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦٦ / ٦٢ .

• استخدام بعض نواتب القص في الحكاية الشعبية ، كأن يقول : وهذا ما قاله الدركي المغمور ، ثم يأتي بما قيل ، أو (هكذا فكرت حواء وديرث وتالت مبتغها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة . وتطلعت بئمة وسيرة ، وفي الحين المناسب والوقت المحسوب ، دعت بنت بالغة الكرشة بالرجل إلى الخارج ، ودست نفسها في حضن بعلمها التام) .

• ظهور الحفلات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت ؛ وهو أمر طبيعي في هذا العالم التحي الذي تتخلل فيه الحفلات والأساطير في تكوين أبنية وعى الناس (في القصة توظيف جيد لحرفة مؤداه أن تربية كلب مع الإبن الذكر الذي يعيش موته ، تقيه الموت) . ص ٧٧ .

#### ٤ - ٤

لغة القصة لدى يحيى هي أكثر إنجازاته نضجاً وأقربها إلى العالم التحي الذي يريد خلقه . وهي باينها من السرد التفسيرى الذي يعيد إلى رصف عالم من الجزئيات المتكلسة العريضة الضاجة بنثرها ، وفي جنوحها إلى اللغة المثلثة بالظلال والمعاني والإشعاعات ، تحاول أن تخلق نط الصلوك المتصل ، خفيف الدم ، وهو نط هامشي في بنية المجتمع المصرى ، ينحصر في نوع من الروايات الرثة ، حسب مصطلحات علم الاجتماع ، أو «هوام العوام» كما يسميه عبد الرحمن الكواكبي . وإذا كان «إسكاف المودة» يلتقي في كثير مع «داني» في «تورتيللا فلات لشتاينيك» فإنه يلتقي في الكثير أيضاً مع نط من شطار الفولكلور العربى ، أعنى نط الفقير الذكى القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام الزروق الساحر . وكلامهما يرجع إلى أصول في التراث الإنسانى بعامة . على أننى لا أربح في إقامة مقارنة بين إسكاف المودة ورفاقه ، وداني وباربار وويلون ويسوع مارييا في «تورتيللا فلات» ، لكننى أسأول أن أربط بين هذا النط ولغة التحليل المتعددة المسطح ، تلك اللغة التى تبدأ دائماً مغلفة بصباب سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تفرق فيه ، ولذلك فهى لغة تقرب من لغة قصيدة التثر لدى أنسى الحاج ، وهى تتراوح بين الغموض فتواجه وضوح الدعاوى الأيديولوجية التى تحرس الطبقة السائدة على سيادتها ، والوضوح الذى يقع أحياناً في مهوى الانتبال في مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توظيف يحيى للمأثورات الشعبية ، وتديعه للشكل الكلاسيكى الروائى الغربى الذى يستبدل بالتطور العلمى للأحداث والشعوب ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية ، مع استفادته من تورتيللا فلات لخلق تجربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة في بناء العالم الروائى .

ومن خلال توظيف المأثورات الشعبية ، والانفلات من الشكل

الحجر - من القهر الذى يمارسه عليه المجتمع مثلاً في مؤسسته وأفراده : الدركى ومعالى وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادناً بزوجه ؛ فيبعد أن كالأ لها اللكات والصفعات والرفسات ، جرها من شعرها - وكان طويلاً أسود - طمعت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة مظلمة ، وأمسك بمقص الأحذية المتلوم وجز الشر ، ثم غادر البيت لبيعه . ومن أجل الحصول على الحمر ، وهو جد مفلس ، ينصب شبكه حول زبائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في صدره ، ملوحاً له بأن الناس يتحللون عنه وعن زوجته ، ويعطيه موعداً في خيارة عمال .

والخمرة شيء جد ضرورى ليظل الحقائق ؛ ففي زمن السكر يتجاوز الإسكافى خوفه من الشرطة والناس ، ويتمره بزوجه مبتورة الثديين ، وهدم رضاه عما يجرى حوله من تدهم للقيم ، ويضفى رجلاً آخر متدفقاً ؛ يتحدث وينقد ، وكان الكلام الذى يسبح في صدره في وقت الصبح ، يجد متنفساً للتجسد في زمن الخمرة . على أن القهر ينخر عظام الجميع ، حتى الدركى نفسه . إنه مجرد دركى ، تظن زوجته أن هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ؛ أن تحصل على دركى عقيم ، يمتلك بيتاً تظنه عظيماً ، مع أن هذا البيت ليس أكثر من غرفة وفسحة ، وأثاثه هرير ودولابٌ بمرابيا ، وبضعة جرار ومصباح وشباك بشيش !

#### ٣ - ٤

سعت «الحقائق» إلى خلق نموذج صلوكل قهر مهزوم ؛ ولهذا لم يكن منها أن تلهث خلف الحدث المشرق ، للتنامى ، الذى يشد القارئ العادى . إنها منذ البداية تخامر من أجل الخطية التى تستوجب السكون والليات ، وتتأرجح بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات الفلكلورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلى :

• الأسماء تكاد أن تكون متفية في الرواية ؛ وهذه سمة غالبة على كثير من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهته أو لقبه أو كنيته . وفي «الحقائق» ثمة الإسكافى والدركى ، ومبتورة الثديين زوجة الأول ، والعريشى ، وشباط الخفة ، وموظف الديوان العام ، وللعلم صاحب مقهى عش البليل . وتكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو «معالى» صاحب الحفلة . وأحسب أن الكاتب يعمى ذلك ، نظراً لما يشع به الإسم اليونانى من دلالات .

• وهناك موضوع تدخل الجن في حياة الناس ، وقدرتهم على مساعدة من يقع من الشر في مأزق . وقد كان الإسكافى المغمور عائداً إلى بيته ، وسين أدرك أن الدركى قادم إليه تذكر أن المسلم لا يروح الخيارة بمفرده ، وإذما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه على أية حال شيطان واسع الحيلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال الدرك ، وهكذا استمان المغمور الذى لم يكن غرا بشيطانه فتحول إلى خروف . وبعد أن تحول المغمور إلى خروف ، أخذه الدركى إلى بيته ، ظاناً منه أنه خروف حقيقى . وبعد أن نام ، وترك الخروف مع زوجته ، وعاد المغمور إلى - حياته الآدمية حين لفظ اسم الله فاستغلت المرأة التى لم تنجب من زوجها ، والذى كانت تحشى القمرة ، وضاجته ، ثم أطلقتها .

لغوية دالة على كل لغوي، محدد هو « قصة الحقائق ». أول هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيها تابع الصفات (الجامع الحافى العارى) . (السمين القصير) . وكلاهما تحقق شيئين : أولاً التحديد الدقيق لحالة ما عن طريق الطوق الوصف الموضوعي الغايد باستخدام لغة تنافسية مهولة . وثانيها إبراز التناقض في العالم الروائي عن طريق وضع التضاد في سياق واحد . وهذا التناقض تقرر الانقسام الذي يهيأ الإسكافي وقرر انقسام الواقع إلى تقيضين . ولذلك تتجلى هنا ثنائيات ضدية تتمثل في ضدين هما الإسكافي / الرجل والمرأة . وهذه الثنائية الضدية ثنائية عالمين متكاملين : العالم الأول هو الإسكافي رمز الطبقة الدنيا . والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا ، وفي الرمز الأول جوع وفي الثاني شبع ، وفي الأول عرى وفي الثاني كساء ، وفي الأول ظمأ وفي الثاني رى . ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافي في صيغة الماضي ، دليلاً على التوق للموود إلى الرغبة البشرية والعجز في الوقت ذاته ، على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة في المضارع ، إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل .

## ٤ - ٥

إذا كانت أعمال يحيى الطاهر عبد الله القصصية والقصيرة منها بخاصة ، تطرح بحثاً عن صيغة مجازية - على كل المستويات البثائية - للأشكال المستقرة ، فهي تطرح - من ثم - أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة : الواقع الاجتماعي / الواقع الأدبي ، مع وجود وسيط محدد هو الوعي الطامع للتجاوز . وفيها أرى فإن إيجاز لغة الكيركان لغوياً في أساسه ، ذلك الإيجاز الذي تحدّد في محاولة خلق لغة متضادة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هي لغة البلاغة الشعبية . ولهذا لن نتوب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصص العرفي الوحيد الذي كان يحفظ قصصه عن ظهر قلب ، وبليغيا في موقف بين القراءة التقليدية والثلاوة ، أو بليغيا وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطل من أبطال السير العربية . وإذا كان المقام لا يسمح إلا بضعة سطور عن عمل صغير هو الحقائق ، فرغاً أسعد بدرسه على مستوى آخر وفي مكان آخر .

## ١ - ٥

في رواية « الزيف بوكات » لجبال العيطاني ، نلتق بواحدة من أكثر المعارف الروائية الجديدة تميزاً وتغاييراً تلتق بشكل جديد ، هو الرواية / التاريخ على حد تعبير محمود أمين العالم . وهي شكل يحاول أن يحوّل واقعاً معقداً متشابكاً ، ولكن من خلال مبرور الجماعة العربية ، وبالتحديد من التاريخ العرفي . والتاريخ علم عرفي نقي ، نشأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد شُكّلت - فيها يؤكّد عبد الله العروى - كل المحاولات التي هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه ، على غرار ما حدث مع علوم أخرى كالفلسفة وعلم الكلام

ووعي العيطاني بأهمية البحث عن وسائل جالية جديدة ، وعلى قديم نحلي في أول مجموعاته القصصية « أوائل شاب عاش منذ ألف عام » . على أن هذا الوعي كان آنذاك جينياً مشوباً بضغاضة الأدوات

التقليدية المستقر على نحو مادي في الرواية البلازكية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان هاجسها الأساس اقتناص الجوهرى القاعل دون العرض الطائري للتغير . ولذلك استبدل بالنظور على الأحداث وشغف الكاتب التقليدي بالإثارة والتشويق . الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المظلة بالحياء الداخلية .

ولو تمحصنا الصورة في البنية العموية للحقائق ، لوجدناها تتم بالوضوح والمطابقة وثبات العلاقة ، كما أنها تنأى عن الإيهام والولع بالإيهام . وتستعيد وظيفتها أي تصبح عنصراً وظيفياً . يكتسب قوته وقدرته البنائية من سياقه المحدد الذي يصور عالماً محدداً . (هذا ما قاله إسكافي المودة لنفسه التي تتنفس كدجاجة ذبقت بسكين مثومة . وانسل من قبضة الجمع كحطب ، ومضى يركض كيهل) . إن لدينا ثلاث تشبيهات ، التشبيه الأول يوفى إلى الألم البائع ، والثاني إلى الانسلاخ بقعة والثالث إلى السرعة البالغة . وهي جميعاً تشير إلى شخص واحد ، لكن تجسيدها له لا يخلق تناقضاً ، لأن العلاقة حركية تعاقبية . كما أنها من ناحية أخرى فضح لما يور في داخل « إسكافي المودة » الذي يبدو مسكيناً مثلاً بغير الرثاء . لكنه في ذات الوقت قادر على أن ينسل ، والانسلاخ قرين الانفلات التأمري غير الملمر من الإيهام وإذ ينسل كحطب يتحول إلى ضرب آخر من الحيوان الذي يمتاز بالركض السريع . إنه الإسكافي ، المتناقص، المقسم على نفسه . على أن هذه الصور المتتابعة التي تبني التحديد الدقيق ، ترتفع إلى مستوى من الوجد اللغوي ، يمكننا نلسمه من هذه الصور المتتابعة (ومر على شتاء أصفر بأستان ، ومر شتا يصصف القفا بالأفلام) . في هذه العلاقة اللغوية تشبيهان لمشييه واحد هو الشتاء ، في التشبيه الأول لا تعرف المشيه به غما ، هل هو إنسان أم حيوان ، لكننا نلسم القصة . فتحة أستان لا بد أن تحرق أو تطنطن . أما التشبيه الثاني فهو محدد للغاية : رجل يصصف القفا ، إجماء إلى قفة المهانة لإنسان شعبي ، حيث الصفع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل ، أما التشبيه الأول فهو إجماء - فحسب - إلى القصة ، وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الجماعة وخبرتها .

إن هذا الوجد اللغوي ، يمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى ، كالتكرار وهي خصيصة أسلوبية مهمة في لغة القص لدى يحيى ، بتحقيقها أقصى إمكانيات اللغة - الوجد ، ويدورها في منح عالمه ثروته وتعديد هذا القوام . يقول في المقطع السردى الأول (حين رأى - وقد أنبكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المعلم الفاتح بوجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبه التي تلبس بالظن من فرو الدب - يأكلان عجلاً مشويا ، وديكاً رومياً ، وطاووساً محمياً وسحوتاً مقليةً ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تروزة الحلوى على شكل شاحنة وبجسم شاحنة ، صرخ - هو الجامع الحافى العارى - صرخته الأخيرة ، وارتمى في حضن أمه الأرض ليسترخ - عليه سلام الله) .

نلاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللغوية ليحيى الطاهر عبد الله ، لذلك ستمتدنا عنه Sample <sup>(١١)</sup>

المرأة بالنسبة إليه حليماً ، حتى استطاع بعد أن زوّج شقيقته أن يتابع جارية حسنة رومية ، شغف بها ، وكان يأتيها مرات في اليوم الواحد ، حتى أرسلت تستنثي بالزني ، الذي هاجم البيت بعد استشارة المشايخ ، وانتهك حرمة جسم الرجل ، وأجبره على إطلاق سراح الجارية ، فأصيب العطار بولوة . وهنا انقسم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزني ، ورأى آخرون أنه تدخل في أخص أمور الناس ، وأن أهدأ لأيمان على بيته وعرضه بعد اليوم ، بخاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استغاثة البنت بالزني ، وأن الزني قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبه غير معروفة .

### ٣ - ٥

بدأ ظهور الزني بركات بعد سقوط سلفه على ابن أبي الجود ، وقد كان شخصاً كريهاً لدى العامة ، ورمزاً لجبروت السلطة القائمة ، وتقدم لنا الرواية لحظات الحلو والرقب والمستقبل ، ثم انتشر خبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح «بركات بن موسى» بحسب ، وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التي تعلق بالشائعات والأموال ، وكلها تصور الزني في صورة غريبة ، تعيد إلى أذهان القهريين صورة العدل والحقوق من الله ، وإعطاء كل ذي حق حقه . وكان هذه الأحوال نابعة من مصدر واحد ، يخطط للسائلة برمتها ، ويقدم الزني زعيماً .

ثم تبدأ الحيلوت تتلاحق في نسج حتى يكشف عن وجه آخر مخالف للرجل ، فهو رجل ذكي وقوي وواسع الحيلة ، يتفق ذهنه عن أفكار تتجاوز عصره ، فيخضع له زكريا بن راضي الذي كان يظل نفسه أقوى الجميع ، بعد أن غزاه الزني في حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويضاه الأرماء ، ويسلم له السلطان مقاليد الأمور ، وتنتهي الرواية - كما ينتهي تاريخ ابن يباس - والزني يعمل بحسباً تحت إمرة العتائين الزناة .

والرواية - فبا أرى - أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ، فهي رواية ملحمية تتشابك فيها العلاقات وتضطرب الحيوات والاشتماءات وتتحد فيها المصائر . ومن الصعب أن يقدم المرء على قراءة تقليدية لها في جزء من مقال . لكنني أكتفي بوصف علما دون تعميده أو فحس أسرارها المشبكية .

### ٤ - ٥

كيف استطاع العيطاني أن يقدم هذه الرؤية المتناغمة الموحدة الإيقاع في رواية ذات شكل تاريخي ؟ إن العيطاني يقدم مجتمعا روائيا رحيبا ، بل شامعا ومشابكا في آن واحد ، يمزج باللوحدات الروائية الطويلة ، ولحظات الغوص في ذوات الشخصيات ، مع الحدث السريع الذي يجعل الإيقاع مطردا ومستظما ، متحركا نحو نهاية تمتلئ سحر للملاحقة . وفيها أرى فإن ثقافة العيطاني التراثية ، وحسه بمزجة الواقع ، وتوظيفه لبعض ما تنقنه من نجيب محفوظ ، يؤهله لهذا الضرب من الرواية ، أعني الرواية التي تهدف إلى تقديم قطاع كامل من المجتمع بصورة تكاد تجعل منه الروالي الوحيد في جيله الذي ينتهي بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ الأدبية ، ولكن مع قدرته على أن يظل

وعلم استواء اللغة ، ولم يكن في إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أي النص / التاريخ ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، والظروف المحيطة من جهة أخرى ، حيث لم يكن في استطاعته أن يقف موقفا موضوعيا أمام ما حدث في عام ١٩٦٧ ، بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغي لروائي . ومها يكن من اختلاف في الضجج في الموقفين ، موقف أرواق شاب .. وموقف «الزني» .. فإن الجدل الذي يقف وراء محاولات العيطاني في الموقفين واحد لم يتغير . وهو - في رأي - رغبة العيطاني الشديدة في الإبلاغ . وهذا يعني أنه يكتب ليطلع موقفا - سلبا أو إيجابا - من شيء يجري على أرض الوطن أو في العالم ، وأن هذا الموقف لا بد له أن يتجسد في شكل ما هو الرواية . وبين الواقع الذي يتحرك في أطر محددة ، وعبر أنسقة محددة ، والواقع الروائي الذي يتحرك عبر أطرافه وأنساقه وعناصره وعلاقاته ، كان رعي العيطاني بضرورة الإبلاغ طعنا عن طريقة في النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ماهر جوهري في الواقع وما هو جوهري في أدبه . ولا يعني هذا التماثل أن العيطاني يعني أن يعكس - وكان أدبه مرآة !! - ما يجري أمامه ، ففي هذه الحالة سوف يتنزل أدبه إلى مستوى أدنى ، لا يملك من الفضائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن تبرزها - في الدقة - قدرة الكاميرا ، ولكنه يعني أن نعمة خلقا روائيا يملك - عبر رحلة متعددة الخطوات - القدرة على اقتنص الجوهري في الواقع ، استهدافا للأضافة إلى هذا الواقع وخلفه مكتملا .

وقد نتج عن هذا الوعي لدى العيطاني أن جاء نصه الروائي حاملا لطموحين : أولا الإيماء بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» ، ولانبيها : للحرص على الحيلوت التي تربطه - أي الواقع الروائي - بواقع اجتماعي عيني محدد .

### ٢ - ٥

تقدم «الزني بركات» علما روائيا ، اتفق فيه الألمان ؛ قصة دولة تقوم على دعامة أساسية هي جهاز «البصامين» الذي يمد «مغفرة السلطة» . وهذه الدولة جسم ضخم لكنه مترهل ، يتنخر فيه الفساد ، وتسود الرشوة والخصوية والفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتتجاوز فيه التسودد الباهظة والخصومات المتكررة من قبل أفراد قتال ، كما تتجاوز فيه بيوت الخطأ أو الدعة وظلمة العلم الأبرياء الأطهار . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عالم متروك ، يفس بالتناقضات الملقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة ، لكنه عالم مدجن مهزوم ، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضي كبير البصامين المؤمنين في الصلاة .

ويطل هذا العالم شخص قوي يملك مهابة أسطورية ، تقربه من صورة الأب الإله الذي يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسية خادعة ، تبجحها له قدرات خاصة ، تبدأ من المستوى الجسدي ، حيث الجسم القوي الصلب ، والعيان البراقان المؤثرتان ، وتنتهي بما يديه من ترفع على الدنيا وطلو فوق الأعطال والأحقاد والتزهات . إنها صورة الديكتاتور الذي يتدخل في كل شيء ، ويملك كل شيء ، حتى أدق أسرار المواطنين ، وبما يجري في الخادع بين الرجل وامراته . وقصة العطار وجاريته تغيد في هذا الصدد ؛ قصة عطار كهل ، لم يتزوج ، وظل عالم



وعلى هذا النحو الجديد - يسر الرواى فى تشكيل الرواية . متحرراً بين أكثر من شخص . ومتحدداً لبيتنا من خلال زوايا متعددة للسرد والرواية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية . واتساع عمسة الراوى . وقد تبا على المنظر المشغول الكل . ويمكننا أن نقول إننا هنا بإزاء الرواية الكل العالم بكل شيء . Omniscient<sup>١٧</sup> ، على نحو يتبع للرواى أن يقدم لوحات طويلة ، يتنقل فيها من الرصد الوقائى الصلب الذى يقترن من إلحاح الطيبين على الدقة والتسجيل ، إلى الفوص فى داخل كل شخص ، إلى التعليق على الحدث دون الوقوع فى مترق الوعظ على التبر . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى أن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سنية بنت الحبيزة ، وفراش زكريا بن راضى ، وأحاديث الجاهزين الأزهرين .

وليتجأ الراوى إلى تسمية الحدث وتطويرة ودفعه إلى ذروة التشايلك عن طريق التنداءات والتقاير والرسائل ، فمن خلال هذه الوسائل تصرف كل الأحداث الكبيرة ، كخروج السلطان للحرب وهزيمته ، وكفاح طومان باى وقته ، وبداية نضال الشيخ الجارحى . والتداعى التالى يصلح نموذجاً جيداً :

مساهم الثلاثة سابع ذى القعدة

نداء

يا أهلى مصر

نوصى بالمعروف ونهى عن الشكر / نعهد ونسجد ونحمد / من أذل كل ليم متعجب / يا أهلى مصر / البشرى لكم / يا مصر مولانا السلطان / بعد اطلاع على أولى بيان / ولله الزينى بركات بن موسى / ناظر حبة القاهرة والوجه القليل / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية القليلة / تطفى الفريضة على الملح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكرأ على القلة القليلة / يا أهلى مصر / يا مصر مولانا السلطان / بعد أن أظلمه الزينى بركات على حقيقة الأحوال / برقع احتكار الأمير طغلق للمعيار الشبر / وسائر أنواع الخضار / وأن يبيع الفلاحون فى الأسواق بلا وسط / حتى تحبث الأغنام / ومن يسطح حواسراً أو مملوكاً / من القرائضة أو الجلبان / يتقاضى فريضة على حمولة خیار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشق بلا معاودة ) ص ٨٦ .

وهو نداء يلقى إلينا بغير جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزينى ، ثم تتلو ثلاثة نداءات تؤكد مناه ، ثم عنوان رسالة سريّة من الزينى إلى زكريا بن راضى (عنوان رسالة) ، وصلت إلى دار زكريا بن راضى ، مع رسول خاص من رجال الزينى) .

«والثين والزيتون . وظور سنين ، وهذا البلد الأمين .

إلى كبير بصاحى مصر ، ونائب الحسبة الشريفة ..

الشهاب زكريا بن راضى له السلام .. (ص ٨٨) .

وهي تبرز بعداً آخر من الزينى ، الذى يبدى فى التنداءات عباً للعدل . صديقاً للفقراء وعدواً للأغنياء والأمرأ ( لكنه فى الرسالة التى لا تعرف سوى عنوانها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما ، مانثلاً أن تعرفه بعد قليل ، حين ينزع المتادى نداءاً يتضمن خبر استمرار زكريا فى وظائفه ،

مختلفاً عن أستاذة ، قادراً على إعلان قسياته الخاصة ، هذه القسيات التى يمكن أن نلحجها على سبيل المثال - فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب . وفى لغة لائقى لغة محفوظ على مستوى السلب .

استفاد الطيطان من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القص التاريخى من امتياز رؤية الظاهرة أو « الواقعة » من خلال عدة عيون بمنأ عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الرواى وظف التاريخ لعمله يصحى قصفاً لأن لم تحدد الأمر بدقة أكثر فقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتسم بتأيزه عن التلوين التاريخى فى المصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ غصاً يعتمد على التمنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلاً نجد لدى ابن هشام .

ولحق أن استفادة الطيطان من التاريخ تصف عند ابن يباس ، وذلك لقربه من الواقع المعيش ، ولإتجاهه عن عملية التلوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمنهجية .

والرواية تبدأ بمقتطف من مشاهدات رحالة يتدفق « إيطاليا » ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعليها هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ - مجرياً وميلادياً ، يعيد إلى إقناعنا بأننا فى رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بصير آخر . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هى عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التى تحدث وتتحرك وتتفعل ، لكننا نعود مرة أخرى إلى مستوى التحليل الرواى حين نقرأ لغة تختلف عن لغة الرحالة حتى ولو كان أدبياً ، وإنما هى لغة مصرى خالص للمصرية . ونحن يقول الفصل (ليافرحه ماتم) ويردف « كما يقول عامة مصر » فإننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينتهى بهذه العبارة : « لم أسمع ديكاً واحداً يصيح » فيجبر فى أذهاننا ما نتخذه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين المعجز الجنسى وعجز الديك عن الصباح ، وبين المعجز الجنسى وفقدان القدرة على الفاعلية . ويتلو هذا الفصل ما يسميه الكاتب « السرد الأول » ، ما جرى لمل بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات . ويبدأ هذا السرد فى بعنوان جانبى هو « أول النهار » ونحن هنا مع عين ترصد كل ما يحى ، فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائى : يصف أول النهار ، حيث جماعة المالك خارجة من بيت الأمير قانى باى الريح أمير الحبل السلطانية ، تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث عن ابن أبى الجود ، وهرجه ، وعاداته ، ينتهى بالقبض عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير ، نحن فيه فى « الشارع المصرى » ، حيث يبيع أحد المتادين خبر القبض على ابن أبى الجود . ثم عنوان جانبى هو « سعيد الجهنى » ، حيث يلاحظ الكاتب سعيداً - البطل المهزوم - وهو فى الأزهر حيث يدرس ، ويستنبطه عن طريق منولوج طويل . ثم يبدأ عنوان فى منتصف الصفحة « مرسوم شريف » ، وبه قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلمة الجبل ، حيث مقر السلطنة ، فترف أن الزينى قد تولى رسمياً منصب الحسبة . ثم يأتى عنوان جانبى هو « زكريا بن راضى » ، متحرك فيه مع كبير بصاحى السلطنة .

## ٥ - ٦

هكذا نصل إلى نهاية هذا المقال ، الذى كان محض مدخل إلى معضلة مهمة ، هي درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، منطلقاً من فرضية محددة هي أن الفنان وهو يلاءم شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته . وقد كنت واعياً أن المنهج الاجتماعي حين يسمى لتأسيس علاقة كهذه ، لا يطمح إلى صياغة قانون محدد ضيق يفقد الظاهرة الفنية استقلالها النسبي عن البنية الاجتماعية بمسئوبيها الطبق والإنتاجي ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هي علاقة تفاعل خصب خلاق ، مع وجود وسيط محدد وعي الكاتب .

## ٥ - ٥

وقد ترتب على الشكل الجديد « القصة / التاريخ » عدد من مستويات اللغة ، يمكن في النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فلدينا لغة مشاهدات الرحالة ، وهي لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية ، وتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ، ولغة السرد الروائي والمشاهدات ، كوسيلة تتيح للكاتب أن يغير الأزمنة ، فإذا كان يصعد حدث ما فإنه يستدعي ما رآه الرحالة في مدن وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجري أو مختلفة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التطبيق على الحدث ولبولونه . وهي على العكس من لغة النداء التي يكتبها الكاتب بطريقة شعر التفعيلة ، والتي تأتي موجزة ومكثفة ، تفضي بغير أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهي تتراوح بين الوصف الدقيق والتطبيق على الحدث ، وإبرازه بلغة عارية من الإيجاء . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ، فتجد الأرقام أو الفقرات المعنونة بأولاً... وثانياً . وإذا كان القبطاني يجهل نفسه لابتكار الشكل الذى يمكنه من طرح رؤيته فإن لحنه تقتصر عن مثل هذا الجهد ، فاقدة لحسوبيتها .

وحين يكتب الروائي وعينه على سياق اجتماعي وتاريخي محدد ، فإن عمله يكف عن أن يكون محض « شيء » ، وإنما هو خلق إنساني هادف ، وعززه من تناقض الشيء مع انفراد غير تناقض جلدى معقد ، أو عبر لحظة محددة من التفاعل والتراكم وتصارع العناصر والملاقات<sup>(١١)</sup> . حقا إن النص الأدبي يتغلغل حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يثير الإشكاليات ، وهو بهذا المعنى يكف عن التناهي النبوي ، ولا يمكنه أن يخلق بحركة الواقع المتغيرة المتواصلة ، إلا أن الوعي عركية الواقع وصيروره هو - في الوقت نفسه - دعوة إلى الكشف وتحريص على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة<sup>(١٢)</sup> .

## • هوامش

Lucien Goldmann: Towards a Sociology of the Novel. Tavistock publications, p. 20.

(٥) مزيد من المعلومات راجع

جابر مصطوف: تعارضات الحياة . فصول . العدد الأول

أونيس ، الجزء الثاني من « الثابت والتحول » دار العودة بيروت ١٩٧٩

(٦) راجع : James Jeli - Gramsci Fontana, Collins, p. 88.

(٧) الأبيات التاريخية لأزمة التطور الحضارى المعرف . بحث لشاكر مصطفى ، ضمن ما قدم

تؤخر أزمة التطور الحضارى للتقدم بالكرت عام ١٩٧٤

(٨) عبد الله العمري « العرب والمغرب التاريخي » دار الحفظة . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦٤

(٩) راجع عبد الحسنى طه بدر ، الروايات والأشرف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩

(١٠) راجع محمد الجومري ، التوكليد - ط دار المعارف . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٦١

الطبعة الثالثة

(١١) راجع تحليل بدر الحسن بدر لألفية في « الروايات والأشرف »

(١٢) راجع تعريف لفظة Sample في « قاموس التحليل الاجتماعي » لنصير سالم .

وتوزيع فرح . مطبعة أمجد الشرق الأوسط . كاليفورنيا والكرت . ص ١٣٠

(١٣) راجع Northrop Frye: Anatomy of Criticism, pp. 318 - 325.

(١٤) يفتح أونسر استمارة مصطلح « التناقض إلا أسمى البعد » من علوم أخرى . لتصريح

تعقد السلطة الجبلية « راجع » مقارنات في الأدبية الجبلية ، المقال الأول . تحرير نيس

الشمس . دار الفطيمة ١٩٧٢

(١٥) مزيد من المعلومات راجع

Pierre Machery: A Theory of Literary Production, Routledge and

Kegan Paul, London.

David Chasey: Fiction and Ceremonies, Edward Arnold, London 1979.

آرنولد هاوزر ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس . سلسلة الألف

كتاب ، القاهرة . ١٩٦٨

(١) راجع « النقد الفني ، دراسة فلسفية بحالة تأليف جيمس غولدمان . ترجمة فاؤد زكريا . ص ٣٣٢ ، مطبعة جامعة عين شمس . القاهرة ١٩٧٤ . الطبعة الأولى .

(٢) ذكرى نجيب محمود - كستال - وهو من أكثر نقادنا إلماعاً على الدعوة إلى احتواء الفن

كأنما لا يورث ، بمعنى أنه بناء مطلق ، منقطع الأسباب من العلاقات والظروف التي تحوطه ،

وهو مدخل لا ينفصل ، ولا ينفصل ، ولا ينفصل ، ولا ينفصل ، ولا ينفصل ، ولا ينفصل ، ولا ينفصل ،

كالشجرة ، هاتنا لأشياء شتى ... كلاً ولا هي جاءت تحمل الألف ، لكنها شجرة

مصفاه وكلى . مع الشعراء ، الطبعة الثانية ص ١٦٥ - دار الشروق . لكه حل

سوى التنازل الفنى حسب صلاح عبد الصبور حسناً عاماً ، مؤكداً أن الشاعر لم

يكن صادف حين رسم صورة الناس في بلاده حائفاً في عنوان المقال « ما هكذا الناس في

بلاد » ص ١٥٤ مع الشعراء ، أوبرى الحداثة في شعر الخروج في أوزان الخليل ، بل في

توزيع تلك الأوزان ثم في توزيع الثانية ( ثم فيها هو أهم من هذا وذاك ، وأخى مصفون

الشعر ) أوبرى بين بروز أعمال فيه معية وجدت اجتماعي سياسي دول ضخم قتالا

( كانت مصداقاً أن تودع كل هذه الآثار الأدبية في خمسة أعمام تعقب الحرب العالمية

الأولى ، وهي كلها آثار فني في صيغة لفظ مصرى فلكل ، وفي عهد الفن والواقع

الألف ، وفي الظرفية التي تأتت أن تطرح في نسخة الشعر ) ص ٢١ السابق

(٣) رديته وبلك ، أوسن ولارين في كتابها « نظرية الأدب » ، ترجمة عبي اللين صبي

وراجعة حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩ .

ومن مفهوم الأدب كنيسة راجع :

• علم اجتماع الأدب ، صبرى حافظ ، فصول . العدد الثاني

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama.

Editors:

Elizabeth and Tom Barns. Penguin Education.

(٤) راجع : سيوسولوجية الثقافة - الطاهري ، معهد الدراسات العربية سلسلة الدراسات

لخاصة - القاهرة ١٩٧٤



# الفنّ العكسيّ للمعصية

يمثل كتاب السينيات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان<sup>(١)</sup>) تياراً جديداً في تطور الأدب العربي المعاصر له خصائصه المتفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكسون بـ «العنصر المهيمن La dominante»<sup>(٢)</sup>. وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس؛ فالعنصر المهيمن طبقاً لتعريف ياكسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويخضع عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح فرضاً يصلح منطلقاً لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فلنلاحظ في تطور الأدب العربي المعاصر أنه يسجل تحولاً في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي التقدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة البنيات القصصية metafictional<sup>(٣)</sup>.

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامته في بداية السنينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أفعال أدباء السينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. وما لاشك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجيّة قول تقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستمارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوحت الرقابة بأنها تستخدم قول السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

يراقق صدور هذا العدد من «هصور» الذكري الثانية لولاء عبد العزيز الأهرالي. وبدلاً من أن تلصّب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العندين الماهين أكدت الإحساس بالفرغ الذي تركه في حياته الفكرية والفنّانية. وإن كانت هذه القطعة ليست مثالاً للكتابة عن عبد العزيز الأهرالي فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد وفدت هذه المقالة كيمت قدم إلى مؤثرات W.E.B. دبلو لوك سبي بالمرات المتعددة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى ندوات القراءات التي سبقت ولاته بولت قصير، ثم فسمت إلى مجموعة من البحوث التي طرقت من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمل أن يصدر في ذكراه الأول. واليوم نجل ذكري ولاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن هوائيات سبقت هذا الأخير، فربما أن أضع بيده المقالة ذاتها إلى عدد «هصور» الذي يرافق الذكري الثانية حتى لا يمر دون كلمة تحية هذا الأستاذ الجليل الذي أثار في أجيال تعلّمت عليه. وسنضم هذه المقالة إلى الكتاب الذي تذكّر الذي قرّبت أن يرى التبر.

مس. في

سيزافاسم

ويوضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها. إنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لأبهي أحدهما الآخر»<sup>(١)</sup> وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسهله الكاتب لا يتجسد عند إلغاء قوة المعنى الظاهر. وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتشف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتغالها على عناصر متعارضة. وتكون الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض. ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا.

وتحقق المفارقة اللغوية - كما عرفنا - في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرجو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء الستينيات، وهم: جمال الغيطاني، ويحيى الطاهر عبد الله، و«وصح الله إبراهيم».

#### المعارضة في الرواية التاريخية: الزينى بركات لحال الغيطاني

(١٩٧٠)

سنفني بادئ ذي بدء بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال «التضمين» transxentality كما أسماه جيرول جينيت<sup>(٢)</sup>. وقد عُرف جينيت «التضمين» بأنه يمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معنياً بكونية من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسبب متعددة متغايرة، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها تخط من أغماط التضمين، وهذاها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستخرج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب، فالغرض الأساسي يأتي من تحطم «الأيام والواقع»<sup>(٣)</sup> فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا في نص آخر، فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية، بل هو شيء لغوي مصنع من قبل ونتاج للناس. ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تتعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي، وتأتي بوصفها رد فعل لتوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقيق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكي الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعنا إلى رواية جمال الغيطاني «الزينى بركات» رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور ابن إياس «بدائع الزهور» في وقائع الدهور». ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين - نصه الخاص ونص ابن إياس - في تواز يكشف التشابه الذي يجمع بين المصطلحات الأيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع الفتح العثماني؛ ومصر في زمن حلول الحرية في سنة ١٩٦٧.

ويختلف هذا الخط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقيم موازنة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي؛ فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي، أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «مصري» تاريخي يصوغه في لغة عصره، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة.

فنشل كل وسائل الإنفاع، وتستهلك الحجاج، ويغفل النقد الموضوعي؛ فنندخل نطل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار. والمفارقة لعبة عقلية من أرق أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لفنل العاطفية المفرطة وللغضاء على المظهر الزائف، وللفضح التضخم الفكري. ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وقد نقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنها - في الوقت نفسه - تطوى على جانب إيجابي؛ فقد ننظر إليها على أنها سلاح مجرب قُال. وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لا بد أن ينفجر. وسوف نأول في هذا البحث بعض الأساليب والاستراتيجيات التي يلوها كتاب الستينيات في أعالمهم القصصية، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح «المفارقة» يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر<sup>(٤)</sup>، ويتم بالتعقيد الشديد. غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللغوية «Verbal Irony» «مادما في هذا المجال تتعامل مع أعمال أدبية أداها الفللة.

والمفارقة اللغوية - في أبسط تعريف لها - هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون عاكفا للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللغوية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات، ويضم فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشمل على عنصر يتعلق بالمزى locutionary<sup>(٥)</sup> هو مقصد القائل، وهذا العنصر قد يراوح في درجات صفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشمل كذلك على عنصر لغوي locutionary أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة. ويضمحل هذا العنصر في شكل المفارقة antiphrasis.

وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سبكها encoding وحلها decoding ذلك أنها تشمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمزى، «موسى» به، خفي. ونستطيع أن نقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشمل أيضا على علامة marker توجه انتباه القارئ نحو للتفسير السلم للقول؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على القارئ تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ Communicatio رسالة تتشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة meta - Communication. وندخل توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمزى المفارقة. ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة marker، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية، يشارك فيها التكلم والمخاطب.

السعود يضرب الزينى بركات وحبه في بيت الشيخ .

ثم يتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جازمة ينسجها في نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .

مائل ومقال .

طمت وعمت .

ويُصنّف الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التركيب المسكوك ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا .

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب في معارضة نص ابن إلياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يسلك إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل في النداءات (وكانت المفاداة هي الطريقة التي يبلغ بها السلاطين والأمراء القوامين والترجييات والأوامر إلى الرعية) . وهذه النداءات نجح في نص ابن إلياس مقتضبة ، في صيغة البقي للمجهول ، أو مستندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى الأسواق والطرقات .

وله نادوا في القاهرة بأن لأبعد ولجارية ولا امرأة ولا صهي أمد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر المسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركان ،<sup>(11)</sup>

وقد حوّل الفيضاني هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتنتهي إلى أمثال مصر وأهالي القاهرة ، ثم تتبع المنادى عبارة هي أقرب إلى شعار المحصب الزينى بركات ، وتأتي في صيغة الحس :

«نأمر بالمعروف وننهي عن المنكر»

ومن جانب آخر نحوى النداءات بعض العبارات القرية من التراكيب الجاهزة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى :

انكشف المسعر

فأهيموا وعوا

فأعلموا وعوا

وسوف تلي جنته ثلاثة أيام

عبرة لمن اعتبر

ودرساً لمن جاء ومن غير

وتتخلل النداءات الرواية ، وتقرض عنها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلا تتخلل النداءات نص ابن إلياس . والنداءات هي خطاب الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أي اختيار في رفضها أو قبولها ، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار . والحوار هنا ملغى إلغاء كلياً ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثاني الذي يسلكه الكاتب في التقليد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ؛ ويمثل في الفتاوى والخطب الدينية ، ويتولد المفارقة

وقد عاش الفيضاني ابن إلياس معايشة لصيقة بحيث إنه تغمص شخصيته - إذا صح القول . وقد تطرح مجموعة من الأسئلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، والمبرر الذي يبلغه الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن المهدف الذي يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضي والحاضر ووضعها في وضع توازن هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . والمجهود إلى الشكل هنا ليس من باب الشكيلة الصرف ، بل هو من باب العوض في البنيات اللغوية نفسها ، التي تعد أعظم ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تحمل في طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما - كما يقول واغين - لا تكون أبداً بريئة ، بل هي دائما مشبعة بالإيديولوجية<sup>(12)</sup> . ولذلك فإن التوازي بين نصين يمتد إلى حقيقتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقيقتين في علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكثيف الرمزي في «الزينى بركات» من أنصعب وأعظم ما يميز هذه الرواية ؛ فالمرز هنا تشعب في عدد لانها في من الاتصالات الدلالية .

وقد يتأتى لنا أن تشير إلى الخاصية التي تميز هذا النوع من المعارضة ، التي تختلط اختلافا جذريا بين التعريف الشائع للمعارضة ، التي تقدم الموشوعات الأدبية ، وهو : «المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «الكاريكاتير» ، وهو يؤدي - في المتباد - مهمة ذات وجهين : الإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريفات الشاملة لمصطلح المعارضة الجانب الغزلي والمؤثرات الفكاهية الناتجة من التقليد المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رصنا<sup>(13)</sup> ، ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكن في التحقير والسخرية والتحطيم ، بل يمثل فيها نتجه إليه من التقييد والتموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، ينتج عن التصادم النصيين وامتزاجهما في تركيب متكامل Bitextual Symbiosis<sup>(14)</sup> . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسمى إلى الغنى الدلالي ، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا النقي .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصي لرواية الزينى بركات الوسائل اللغوية والقصصية التي يتحقق من خلالها التكافؤ بين النصين ؟

إننا نجد في نص الزينى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص متحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ؛ فثارة تتجه الحركة نحو نص ابن إلياس ، وثارة تقرب من نص الفيضاني . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرق من كتاب البدائع وبين أكثر أساليب التلوذج السردى حداثة .

ويتشترك محور التشابهات حول البنيات اللغوية العصرية ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إلياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال تضمين فقرات كاملة من البدائع ، أهمها ما يتصل بسفر الغزوي إلى سوريا ومهمته في موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريد الشيخ أبي

في هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل في تقديم حجج وافية حول مواضيع هامشية . من ذلك مدار من المناقشات ولانظارات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال القوائيس :

« بأهل مصر لم يحدث تعليق القوائيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بعض النظر عن عورات اهلنا . القوائيس تكشف عورتنا . خلق الله ليلاً ونهاراً ، ليلاً مظلماً ونهاراً مضيئاً . خلق الليل ستاراً ولباساً ، فهل نزع الستار ؟ هل نكشف العطاء الذي أمدا الله به ؟ هذا كفر لا تقبله » . (١٦)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يسدل لتغطية الأمور الجسدية ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ؛ فهذه المهارات اللغوية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والقمع السياسي .

ويجئ الكاتب - بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر - استراتيجية أخرى نخل في رأينا السمة الأساسية لنص الزيني بركات فقد استقرأ الغيطاني نسفاً للبنية النحوية التي تغلب على نص ابن إياس ، واستكنه من معايشته لنص بدائع الزهور نسفاً مجرداً التزم به في روايته ، محققاً بذلك إيقاعاً لغوياً خاصاً .

تظهر المحاولات التاريخية في شكل سلسلة خطية ، تبسط على خط النص اللغوي حركة الزمن في تتابعه . وتتمثل هذه الحركة لغوياً في متتالية من الجمل المطبوعة بحروف العطف . وإذا أمعنا النظر في نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التي تلعب عليه هي حروف العطف مثل « و » و « ثم » ، وفي بعض الأحيان « فلما » . ونلاحظ أيضاً قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل الفصلة أو أدوات الربط التي تفيد علاقات منطقية بين الجمل مثل « لأن » (سببية) أو « ومع ذلك » (نفي السببية) أو غير ذلك من الأدوات التي قد تعبر عن الاستنتاج مثل « لذلك » أو الإحيار مثل « إما .. أو » . الخ . ويكثر في نص ابن إياس استخدام المبنى للمجهول ، مثل « أشع أن » . ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية - وغياب بنيات أخرى - محاولة الملوخ - الراوي أن ينغمس من نصه ، أي أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها . إذا صحت هذه العبارة - دون أن يقحم ذاته في تقديمها . وقد فُسر هذا الأسلوب في الرواية على أنه أسلوب « موضوعي » . وقد سمي أيضاً « الرواية من الملوخ » ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة - كما تقع - دون تدخل الراوي بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ؛ فالراوي لا يجرع من أترابه ، ولا يقدم تقويمًا للحدث .

ويلتزم الغيطاني هذا الأسلوب في نصه ، فيسوق جملاً أساسية خالية من التعليق ، تتابع في حركة سريعة متدفقة ، حتى إن الكاتب يسقط في بعض الأحيان حرف العطف نفسه ، الذي يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التي وُصفت بها كتابات المؤرخين العرب في سردهم للأحداث ، وخلق قولاً محايداً لا تتحتمه ذاتية الراوي .

وإذا كان الغيطاني يتبع نسق ابن إياس في بنيات النص المصري - أي البنيات اللغوية - فإنه يخالفه في مستوى البنيات الكبرى - أي البنيات القصصية . ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية ، فالوحدة الكبرى هي السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . وإحدى هذه الوحدة الزمنية المصرية في هذا النص . ومن اللافت للنظر في هذا النص أن كل الأحداث تتساوى في الأهمية ، فلا ينفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ، فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تجديد الأسعار في الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى في المساحة النصية .

أما في رواية الزيني بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هي السترات ؛ فالرواية تغطي المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الصارم الذي يتبعه ابن إياس لا يجد مقابلته في الرواية ؛ فالرواية تسير طبقاً لتسلسل زمني معكوس فبدأت في ٩٢٢ هـ ثم عدت إلى سنة ٩١٢ ، فيترجع النص بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولما بين البنتين وظيفتان مختلفتان ؛ فالأولى منها لاتبهيد إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعه ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد أضحا ضمناً إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلاً مطروحاً في بداية النص . فالمشكل المطروح في بداية الزيني بركات هو موقف تاريخي خاص ، يتمثل في وصف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢ :

« أرى القاهرة الآن رجالاً معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهوره ، ينتظر قتلوا خيلاً ... » (١٧)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملاحظات تسلسل الأحداث ، وينطوي هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضي يقصر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزيني بركات قضية علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل في البنيات الزمنية الكبرى التي يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البنيات المصرية قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئاً مجرداً ، ولكنه تاريخ الإنسان ، فلا تاريخ بدون بشر . فالتاريخ يغتنى بخلاف ابن إياس في تقسيم النص في الوحدات الوسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، وينبخل تقسباً مختلفاً ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية : سعيد الجهنجي الجاور ، والشينج أبي السعود العالم ، وذكرا بن راضى رئيس ديوان البصاين ، وفسكني جينوتي الرحالة البندق . ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعلاً جديداً على النص ؛ فن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد ، ولكنه دائماً مربوط ببلد إنسانية تعيش . ثم إن التاريخ ليس شيئاً مطلقاً ، ولكنه مجموع للابنات المكانية والزمانية التي تقع مجموعة من البشر . ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «المونتاج الداخلي السردى» ؛ أي أن المادة القصصية تقدم إلى

استمرار الزينى بركات في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء. فهو حل استمراره عن جمال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانهيار العسكري في ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزينى بركات في نص ابن إلياس لا يمتدى كونه وصولاً فقد اكتسب في نص جمال النبطاني أبعاداً تتجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدهاء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزينى في الرواية أن يخلق في النفوس الشعور بأننا مراقبة دوماً ، حتى طغى عليها هذا الشعور طغياناً مطلقاً ، وإذا بنا نجد الممارر نفسه يستسلم في نهاية الرواية ويصرخ :

«إنهم أفسدوني وحطموهم قلاعي» .

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفاً نصياً في البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذي يكتنف جميع صفحات الرواية .

### الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير يحيى الطاهر عبد الله ١٩٧٧:

ونريد الآن أن نتناول بالتفصيل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله «حكايات للأمير» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتقدراً . وكما لجأ جمال النبطاني إلى للمعارضة كذلك صنع يحيى الطاهر عبد الله . ولكن النص المعارض عند يحيى الطاهر لا يمثل في نص معين ، ولكنه يعارض نمطاً مجرداً مستخلصاً من الحكاية الشعبية بعامه ، ويستقن كثيراً من معالته من ألف ليلة وليلة .<sup>(١٤)</sup> وسنحاول في تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحيى الطاهر «حكايات للأمير» تتبع نسق الحكايات – الإطارات في بنية العامة ، والإطار في هذه المجموعة هو الراوى والأمير ، أو الأمير وفاته (مضحك) . وشاول الفنان – أو الراوى – أن يساعد الأمير في العثور على النور ، فالأمير يعاني من الأرق ، وينشد الراحة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات – مثلها مثل الحكاية الخرافية – على أنها مثل «حسنة» قبل النوم . فإذاً القارئ بين وظيفة النص في ألف ليلة وليلة ووظيفة النص في «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة النص معكوسة ، ففي حين تحكي شهادا حكايات الملك لطفل مستيقظ حتى الفجر ، يقوم النص في «حكايات للأمير» بوظيفة التوبيخ ، وفي حين يمكن النظر إلى وظيفة النص في البالياد بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم النص في الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة النص .

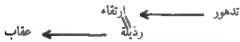
ويضم الإطار أربع حشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ، بعضها يحاكي عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «حكاية الغلالة» أو «حكاية من دجلة طافية الموت» أو «حكاية الصميدى الذي هذه التيب فقام بجانب جدار المسجد القديم» وبعضها يستمر من حكايات مشهورة ، مثل «حكاية الأمير» بعنوان «من يعلق الجرس ؟ ؟ ؟

القارئ من خلال مصفاة وعي الشخصيات ، لأن خلال راو عالم بكل شيء. يهدف إلى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية . وهكذا يتحول نص ابن إلياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،<sup>(١٥)</sup> أو نص بوليفوني . ومن خصائص هذا النمط من التصوص أن يقدم المادة القصصية – سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى – من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لا يعلني منظور على منظور آخر . وقد يفعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وهي أدق به من قبل في نفس الوقت . ولكن تكتيك جمال النبطاني تكتيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ؛ فقد ألقى الحوارات ، فلا لقاء بين الشخصيات وجهاً لوجه ، وألقى أيضاً المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حيية وعيها ، لا يستطيع أن تخرج منه . وقد خلق هذا التكتيك جواً كابوسياً من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انغلاق كل شخصية في عالم وهي<sup>(١٦)</sup> من صنع خيالها ، لا يمت بصلة إلى العالم الخارجي ، حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضاً عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخفوقات وسقاقات . وبين التكتيك الذي يستخدمه النبطاني إمكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة . ومن هنا تأتي دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ؛ بين الغائب والحاضر . ويمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية ، ويضفي على الرواية بُعد المفارقة .

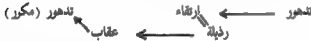
وتعمل الرواية اسم «الزيني بركات» عنواناً لها ، ولكن الزينى لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعي الشخصيات المختلفة ؛ فهو الغائب / الحاضر في نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر للمعارضة في آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي الأماكن في نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى التمتع على عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصياً من طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل ، لا تمتد من خلاله إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسي للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التي يستخدمها النبطاني ، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوظائف شخصية الزينى بركات الذي كان يمثل قبة العدالة يشعل وظيفة المحاسب . فالمحاسب هو القانون ، وهو فوق القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تظل الشخصيات في حيرة حول حقيقته هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديوان البصاين : هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزينى ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالبحر السرى<sup>(١٧)</sup> ؟

وبما لاشك فيه أن جمال النبطاني قد نجح في خلق رمز رواي – من خلال هذه المعارضة النصية – متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى

تركيب متتاليتين إثنين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريجون النسق التالي :



ويتحقق هذا النسق في حكاية «الصيد وزوجته» ، وهي الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يقرر الصيد على السمكة السحرية التي تلي كل رغباته ، ولكن الطمع يستشري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تنبئ لها قصرا في السماء ، وعند ذلك تتلاشى كل الكنوز التي كانت السمكة قد منحها للصيد وزوجته . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجة ، فتعاقب على رذيلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :



ويتضح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعنى نسق الحكاية المعكوسة ، فبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن ينضح أن هذا الارتقاء يخفى في طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن في صورة مضاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضاعفا إليه عاعة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :



ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية العباد وزوجته أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «حكايات للأمير» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأعمال وردود الأعمال التي تحركها . إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هي التوتر الذي ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول . فالثانية التي تقبع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتهي جميع الشخصيات المحورية إلى نخط «المفعول» ، فهم يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ، وعشرون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالمرض والأحباط يطحنهم ؛ وهذا هو الوضع الانتحاشي الذي تبدأ منه الحكاية . ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها تستحوذ من نخط «المفعول» إلى نخط «الفاعل» ، لكن شخصيات «حكايات للأمير» لا تقوى على الإيجابية ، فظل دائما في وضع «المفعول» ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلة ، أما الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

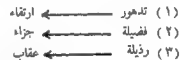
وبعضها عبارات هي قلب لعبارة مسكوكة ، مثل «حكاية برأس وذيل» ، وهي قلب لعبارة «يلا رأس ولا ذيل» .

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولريك في مقالته «القوانين الملمحة للحكاية الشعبية» .<sup>(١٩)</sup> ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة الفكرة . وأهمية الموقف الانتشاشي والختامي . واحتواء «حكايات للأمير» على هذه الخصائص يمنحها طابعها الشعبي الملم . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا لأمير الخوف في اليوم العاشر) التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد ، إذا أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البونيكات ، والسجائر الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى أوضاع من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . وبما لاشك فيه أن مجازة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، تخفف في النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لالتضح لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها مجي الطاهر عبد الله البنية والنسق التقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم بروب وفندنس وبالفيل ،<sup>(٢٠)</sup> يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من :



غير أن الناقد الفرنسي كلود بريجون<sup>(٢١)</sup> رأى في هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات ، فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا . من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . قدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتأليف . والمتتاليات الثلاث هي :



ويمكن للقلب أن يكون أن يكون بسيطا ، أي مكونا من متتالية واحدة أو مقعدا ، أي مكونا من أكثر من متتالية . ويسلو هذا النسق الأشيعر بلا شك أكثر مرونة من الأساق التي قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريجون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي البعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة anti Folk-tale ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال



بالأخلاق والأخلاق ، فالحكم الأخلاقي هنا ينبع من العاطفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذي لا يخضع بأي شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التي تحدد العدل والخلق النبيل . وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم ، وخانت الطليقة التي تنتمي إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يختلف بموقف الواقعية النقدية التي تبنى وتهدر ؛ فالكاتب في الحكايات يعاقب شخصياته التي تنتهز الفرصة ، لا شخصياته التي تبيع الفرصة ؛ فالفاعل أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعي بأي شكل من الأشكال أنه يرى الفاعل ، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقيم الخلقية ؛ فالفاعل لا يكون فاعلا إلا إذا وجد مفعولا يقع عليه فعله . وإذن فالفاعل هو الأكرار الذين يجب معاقبتهم ؛ هم الذين يخلفون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة . إنهم يشاركون في صنع المجتمع القاسم الظالم وليسا مجرد ضحايا .

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثورياً متضمناً هو ضرورة رفض المساومة والخضوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقمع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، فإن قيمة الفرد تأتي من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . تقبول المشاركة في اللعبة بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادي هذه الحكايات بضرورة الرفض والانقسام من مجتمع الظلم والفساد .

#### الصدى المفارقة في رواية صنع الله إبراهيم «اللجنة» (١٩٨١)

تتميز أعمال صنع الله إبراهيم في جعلتها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايته الأولىين اللتين تظهر فيهما بعض بلبور الاستراتيجية التي تنتمسها في رواية «اللجنة» . وهذا لا يعني أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعني أن نمجة استمرارية في المعالجة النصية للمفارقة لدى صنع الله إبراهيم . ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب ؛ فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بين وبين المادة القصصية التي يقدمها ؛ فهناك نوع من الانفصال العاطفي بين وبين المادة القصصية تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالي . فالقائلة التي استعملها صنع الله إبراهيم في رواية «تلك الراحة» ورواية «نجمة أسطس» ، هي لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرأة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المجازية . وتؤكد المفارقة في مثل هذه المواقف من التضارب القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التي تقدم بها هذه المادة . وقد عرفت

هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الهادئ البتة understatement . ويغرد صنع الله إبراهيم بهذا النوع من البتة دون غيره من الكتاب ؛ فقد استحدثت هذه الكتابة في رواية «تلك الراحة» . ثم وظفها توظيفا موقفا في رواية «نجمة أسطس» ، ويمكننا أن نستشفها أيضا في رواية «اللجنة» . هذا بالنسبة لنسج الكتابة نفسه ، أي بالنسبة لمستوى اللغة : من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأبنية اللغوية التي تحقق الشفافية في اللغة .

ف نجد دور الفاعل يلعبه كونت إيطالي - في حكاية «من الزلقة الناكثة حكاية» ، وجيش الاحتلال البريطاني ثم ضباط الجيش الوطني في «حكاية عبد الحليم أفندي» ، وسيد القصر في حكاية «لغص لكل الطيور» ، والمقاول في «حكاية الصعدي» ، والزوج المجزوف الغنى في «حكاية الرغيلة» ، والزوجة الجنية في «زينة للامور» . وتقتسم النص شخصيات لامحت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها مستعزة من سياق القارئ الاجتماعي ، حيث يعرفون على أنهم «أولياء النعمة» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية في الحصول على مرادهم ، وتحقيق آمالهم ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ؛ فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التي توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تصفية زائفة لحالة من التدهور ومن النقص ؛ لانتج سوى غمار مرة . ويظهر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها القلق والمبالغة . ففي «من الزلقة الناكثة حكاية» اختار الكونت الإيطالي ستة رجال من الأسافل : البهاء ، والحلداد ، والحفودي ، وفلاح الأرض ، وصانع الآلات ، والفاش ، وألبهم خلد سودة وأحذية تلمع ، وعلمهم كيف يمتشطون في خناثيل ، وكيف يلعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يرطون بالفلطانية ، ويلعبون الورق بخفة الحواطة ، ويغسون العمز واللمز ، ويشربون من جلد الحمر البئر والنهر والبحر فلا تدور لهم أدمعة ، ويأكلون من اللحم للشوى والمقلي التلال والجبال والسهول والوديان فلا يهضمهم مضم أو وجع» .<sup>(١١)</sup>

ونرى من النص السابق كيف توظف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو «تصفية النقص» إلى رذيلة ؛ فالشبح يتحول إلى نعمة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء . وعندما يترك الكونت الإيطالي رجال القرية لحصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رحمة فإنهم يعودون إلى حالهم الأول ، ويعطيهم التراب .

وليجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهي خلق نوع من السرد للعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع والواقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إنما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام في مستوى السرد الرئيسي ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة<sup>(١٢)</sup> . ففي حكاية «هكذا تكلم الفيران» يتحقق الارتقاء في ثلاثة أحلام متتالية ، ينسجها الكاتب في مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع . وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فما عتوى هذه الأحلام التي تمثل ترويعا لتطلعات الفيران ومثله الأعلى ؟ في الحلم الأول تصبح زوجة الفيران طامعة في القصر ؛ وفي الحلم الثاني يبيي الفيران هربا مستاعيا ويجلس أمامه ؛ يجمع الثغور من السواح ؛ أما في الحلم الثالث فيكشف الفيران أنه يتنازل فاة يضح أنها ابنته . وقد تفسر هذه الأحلام على أنها استعارات للحدارة والظلمية وارتكاب الحرام . ويعادل الارتقاء هنا السقوط في أقصى وأقبح صوره .

إن الشيء الذي يلتفت النظر في هذه الحكايات هو أن الشخصيات الهورية تعاقب لانتهازها ؛ فقد حطموا «القواعد الخلقية القطرية» التي تعد الهاد الأساس للحكاية الشعبية كما عرفها أنثريه يوليس<sup>(١٣)</sup> . فأرسالة الخلقية في الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطري

إلى المعرفة لا يتم في انطلاق وحرية ، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال ، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة. <sup>(٢٧)</sup> ويتبع عن الموقف المعرفي الذي تنطوي عليه بنية اللغز مجموعة من التبعيات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجدين من جانب ، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر ، ثم بوظيفة الموقف الكلي . ولنتناول أن تبين هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية نفسها . فنذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الرواية بمثل الراوي بين يدي اللجنة في موقف الممتحن الذي يُؤجبه إليه الأسئلة . ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية ، يشعر الراوي بقسوتها وبوطأتها ، إذا أنها تتحلل بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق برأوي ، بالإضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره . فالراوي يقف أمامها موقف المهان المقهور . أما عن طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية برتة - إذا صح القول - ولكنها معرفة متوَكِّلة مسبقا في إطار إيديولوجية اللجنة . بمعنى أن الراوي كان عليه أن يستشعر ماتريده اللجنة أن يجيب به ، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها في لحظة ودكاء . وعندما وضع صنع الله إبراهيم الراوي في هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين : أولاها مشكلة التوصل إلى المعرفة ، التي لا يمكن أن يتم في فراغ ، لأنها دائما تخضع لسلطة توجيهها وتحجبها ، فالسلطة هي مالكة المعرفة ، والقرء دائما في موقف امتحان . والمشكلة الثانية هي تجريم المعرفة ، بمعنى أن المعرفة لا يمكن أن تقدم في براءة ، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضي السلطة . ويتبع عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة . ويأتي هنا استخدام الصدى المفارق في الرواية ؛ فجميع الإجابات التي يقدمها الراوي إجابات مأخوذة من مقولات سابقة ، تشكل النص الإيديولوجي للسلطة ، وكلها مستمد من الصحف والمجلات ، وجميع الحجج التي يقدمها الراوي دفاعا وجهة نظره إن هي إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات فعلية أو ضمنية من الخطاب الإيديولوجي السائد ، تقدم في صيغة تسودها الجدبية للطلقة ، ويتجسع صنع الله إبراهيم في وزن التبرئة الجدبية التي يقدم بها هذه الحجج ، فتأتي المفارقة من المسكين اللذين أشرنا إليها من قبل : أن التارئ يتصرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات متنامية يبين حول بناء الأهرام ، أو المتقطعات المأخوذة من الصحف ، مثل «الموت بدواماتك ، وغيوها» ) ، ثم يتصرف أن تضمن هذه المقولات هو بمثابة شجيا وإدانتها .

وتتقافم المواجهة بين الراوي واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد ، هو دراسة موسعة عن «ألع شخصية عربية معاصرة» . والكلم المائل من المعلومات التي يجعها الراوي حول «الدكتور» هي بمثابة أصداء مفارقة ، تتخلل الخطاب الإيديولوجي للسلطة الحاكمة ، وكل ما تنطوي عليه من مقولات ومن أبعاد . والمعلومات التي يجعها الراوي هي الجهاز المعرفي السلطوي كما يتقوَّب في الصحف والمجلات ، فهي المصدر الأساسي الذي يلجأ إليه الراوي . ولكن الهدف الأساسي من التوصل إلى الإجابة الصحيحة هو هو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة - لايتحقق ، فكما ازداد الراوي معرفة ازداد وعيا ، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ويلجأ صنع الله إبراهيم في «لجنة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة - بالإضافة إلى شفاقية الأسلوب - يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائي من خلال تضمنين لنصوص من خارج النص الروائي . فعندما يتضمن صنع الله إبراهيم في رواية «لجنة أغسطس» النصوص الخاصة برؤيس التائي فإنه يهدف إلى رفض مآثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد . وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس للدلالة القول حيث إن الهدف من تضمنين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص ، ولكنه في الواقع هو رفض المعنى الأصلي لهذه النصوص ، فالمفارقة تكن في موقف القاتل من قوله . ولكن تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلق أن يسلك مسلكين : المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالي ، والمسلك الثاني هو فهم موقف القاتل من هذا القول وهو في معومه موقف رفض وإدانة . وقد تكون تسمية هذا النوع من المفارقة «بالصدى المفارق» <sup>(٢٨)</sup> تسمية توضيح الميكاتزم الذي تتبعه في توصيل مآثره توصيله . وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداءه في «لجنة أغسطس» من عدد كبير من النصوص بذكرها في تليل لحنه بروايته ، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالي ، وشركة المقاولين العرب ، ووزارة الثقافة ، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ القروي . وتنسب كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة ، التي يحاول الكاتب دحضها في روايته ومناقشتها . . وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر في بعض أجزاء «لجنة أغسطس» فإنها تمثل عاد البنية الكلية لرواية «اللجنة» .

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» في مجلة الفكر المعاصر في مايو ١٩٧٩ في شكل قصة قصيرة ، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واتسع ونطرح وتراكم ، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت في سنة ١٩٨١ . وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين : القسم الأول يشتمل في ثلاثة فصول ، ويحكي عن عتبه به «البحث عن المعرفة» . أما القسم الثاني الذي يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عتبه به «حوالب الحصول على المعرفة» . وتنسب هذه الرواية إلى مجموعة الروايات للمعرفة بـ *Bildungsroman* وهي روايات التشريب أو التعليم ، حيث يبدأ البطل الصدور في سلم حياته ، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال ممارسات مختلفة ومغامرات عدة ، حتى يصل إلى مرحلة التضج والاختيار ؛ فلما أن يخرج من هذا البحث الطويل متصرا مككلا بالعار ، ولما أن يخرج منه متخنا بالجرأ وعيلا . وتتبع «اللجنة» هذه البنية ؛ ففي الجزء الأول ينطلق البطل في البحث عن المعرفة ، ثم يوضع في وسط الرواية على التحديد في موقف الاختيار ، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة ، ولكنه في النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار ، فيقوم بتدمير نفسه .

وإذا أمعنا النظر في الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا ، فيتبع نسق اللغز . ولهذا الاختيار دلالة في غاية الأهمية ؛ حيث إن اللغز بنية تحمل في طياتها توترا حادا . فالتوصل

بمعاني منها المجتمع ومن ثم قد أخذ الأدب على عاتقه أن يفسح هذا الزيف، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة. غير أنه فعل هذا بالتميز المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب الترفن (ويصح هذا بجلاء في رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة، وأصبح مرتبطاً ارتباطاً لصيقاً بالحظة الآنية، وشغوت الروايات في نوع من روايات المفاتيح (هل لنا أن نجد في «الذكور» لفرد غلغله مفتاح «المهندس» مثلاً). ولأشك أن في ذلك الوقت مايفقد الأدب بهذه الجمال.

ولقد تنطق على أنه من وظيفة الأدب التبليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فناً يجاوز اللحظة المكانية والزمانية.

ازداد بعداً عن عالم اللجنة. وينتهي الأمر بالراوى إلى قتل عضو من أعضاء اللجنة ولكنه لايقوى على الاستمرار في مجته المعرفي، وينتهي به الأمر إلى إزوال العقاب بنفسه، وهو «أكل نفسه».

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجنة تطرح في المقام الأول مشكلة «المعرفة» في المجتمع العربي المعاصر. وتريد أن تحتم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسي. فلا شك أن تعريف المعرفة وحجتها، وفرض منظور الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المعرفي، من المشكلات الجوهرية التي

## هوامش

- (١٤) نفس المرجع.
- (١٥) يقدم من دراسات الأعمال الحديثة أن سيطرة أسوأية الراوى العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في عصر الحديث. ولقد درس الناقد الروسي M. Bakhtin نظرية الروائية في أعمال ديستوفيسكي دراسة وافية. راجع:
- M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by R. W. Rother, Arad, 1973.
- (١٦) لقدت المذكورة وفرضي عاشور تحليلاً لمدور الروم في بنية رواية «الزنى بركات».
- ويحلل نظائري إلى هذه الدراسة الفنية: وفرضي عاشور والناشر: الزنى بركات لجبال النيطال. الطريق، العدد الثالث / الرابع، أغسطس ١٩٨١.
- (١٧) وصفت هذه الوافق بالمقارعة الدرامية
- Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المقارعة على أنه الموقف الذي يتولد من سلوك إنسان ماسلوفاً مدياً وهو جاهل تماماً بكل ملاحظات الموقف وسبقته، فبأسه عندما يكون هذا السلوك الملاحظ كل المقارعة للملاحظات تماماً. فالمقارعة الدرامية تستل في الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور الذي يحياها. راجع:
- D. C. Moeck, *The Compass of Irony*, p. 137.
- (١٨) إن مقارعة الفئات الكلاسيكي في الفن الحديث هي وسيلة من وسائل كسر تقليده ورفضه وفقاً للتقاليد. ولذلك نجد في هذه المقارعة نوعاً من الشعر من وفقاً هذا التراث دون إنكاراً له من قديمه. نجد هذا الموقف في مقارعة جويس هومربوس، أو مقارعة بيكاسو للوحة فسيفساء المشهورة «الوصيفة»، أو في تأليف بركوفسكي لسفونته المرفوعة بالكلاسيكية.
- (١٩)
- A. Orlitz, «Epic Laws of Folk Narrative» in A. Dundes, *The Study of Folklore*, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.
- (٢٠) راجع دراسة المذكورة فريال غزلون من حكاية السندباد في:
- Ferial I. Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111-112.
- وراجع أيضاً:
- PrODP, *Morphologie du Conte, traité d'analyse par L. Igny*, Paris, Gallimard, p. 157.
- (٢١)
- L. Brumoud, *Les bons recomposés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Français*, in e. Chabrol (ed.) *Sémiologie narrative et textuelle*, Paris, Larousse, p. 111.
- (٢٢) يحيى الطاهر عبد الله، *حكايات لأبي حنيفة* ص ٦٠.
- (٢٣) هذا الاستخدام يستخدم ليعلم من استخدامات السابقيات التي كانت تخبر على نوع من التوطيد الاجتماعي تقدم في شكل أنغام وعلا الطير يؤكد أهمية الطيور وسبقته النوع.
- (٢٤) راجع بالتحديد تعريف الرسالة الخفية في تحليلها الحكائي الحديثة
- A. Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 190.
- (٢٥) لقد كنا نحليل مفصل خطاب الخافضة في رواية نجمة أغسطس في مقال آخر سيستمر في مجلة «أنا» الصادرة في ربيع ١٩٨٢.
- (٢٦) *Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August* by Son 'allah Ibrahim.
- (٢٧) راجع:
- D. Sperber and D. Wilson, «Les vianes Comme mentions» *Poétique* 36, 1978, pp. 399-412.
- (٢٨) قدم بولس تحليلاً مفصلاً لطبيعة الفخر والافتخار بالأسطورة ووضوح في تحليل الإكراه الذي يميز الفخر والافتخار الذي يتبعه، في حين تقدم الأسطورة الإيجابية من السؤل يقدم الفخر السؤل. الله، تعجب الأمانة
- (١) إتنا نرى في استمرار تسمية هذا الجبل بـ «الأبناء الشبان» ملاحظة تزدى إلى سوء تسميته، حيث إنهم أصبحوا الآن في من الكهولة، وهم يعدلون في دوى - الجبل الكامل الأدوات اليوم. وأيضاً تلف هذه التسمية حالاً دون اكتشاف جبل «الأبناء الشبان» اليوم والاتجاه بهم
- (٢) راجع مقال ياكسون:
- «La dominance en questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.
- (٣) إن التساؤل بالنسبة لأشكال القصص التقليدية أنط أماليب مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك في صلاحية الأدب نفسه في التعبير عن الواقع. وفي مثل هذه الحقب التاريخية يصعب التوصل إلى زيار موحدة في التعبير الأدبي. ويعتمد الرضي أشكالاً مختلفة بل متصارعة، ولذلك نرى أن نوضح هنا أن كل مايتبع في الضمير سنة الأخيرة يدخل في تصنيفنا، ولكننا نأول أن نصل إلى البواعث التي تكمن وراء بعض البنيات الأساسية في التشكيل القصص.
- (٤) احسنا في هذا البحث لتعتمد مصطلح المقارعة Irony على مجموعة من المراجع أهمها:
- Soren Kirkegaard, *The Concept of Irony*, trans. by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- D. C. Moeck, *The Compass of Irony*, London Methuen, 1980.
- D. C. Moeck, «Irony Markers», *Poetics* 7 (1978) 363-375.
- S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1978.
- V. Iankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- (٥) وقد أدخلت الدراسات النظرية الحديثة المعرفة والبرجانية في Pragmatism في تحليلها للخطاب أبعاداً مجازية القبول نفسه، وتصل بالخطاب والمخاطب - الجانب الذي يتعلق بنفسه للمكلم يسمى Illocutionary والجانب الذي يتعلق بربح القول على المخاطب يسمى per locutionary أما الجانب الذي يتعلق بالقول فيسمى locutionary.
- (٦)
- C. Kebab - Ofockéou, «Problèmes de l'Ironie», *Linguistique et Sémiologie*, Travaux du Centre Linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2: 9-46.
- (٧) استخدم جيمز جينيت هذا المصطلح في سلسلة من المحاضرات ألقاها في القاهرة في ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المختلفة.
- (٨) راجع مقال رولان بارت «الإيمان بالواقع»
- «L'effet de réel», *Communication* 11, 1968.
- (٩) راجع الفصل الأول من كتاب:
- Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de minuit, 1977.
- (١٠) قد نشرها في بعض الأمثلة من هذه المقارعات، فذلك عمل الرواق التشكيل كارييل Apokryf. أو الإخبار المكتوبة، وكان هدفه فضح عمليات التفتيق في التاريخ، أو رواية ديورث فوتر «زوجة للآدم الفرنسي» - حيث يبرز بين الرواية الفكورية والرواية الحديثة يكشف سطوة المجتمع الفكري التقليدي.
- (١١)
- S. Golopentia - Eretson, «Grammaire de la parodie» *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 6, 1969, p. 171.
- (١٢) ابن إلياس بدله الزهر، ج ٤، ص ١٨٨.

مكتبي / القاهرة

للطباعة والنشر والتوزيع  
١٤ شارع الجمهورية

○ مجموعة الشافعية في علمي الصرف والنحو مجلدين لابن جماعة

## الرواية اللبنانية المعاصرة



ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعلمها تأثيراً ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي ، وقلبت معاييره السائدة رأساً على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا « التيار » في العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثغرة طليعية من ثغرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحت التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية للمتعة المعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إيذاناً بظهور ما يسمى « بالثقفة الحديثة » ، التي تارت على ماضيها من مناهج روائية ، خصوصاً رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطليعية المتصارعة ، شأنها شأن اتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيها يجرى في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائماً . وكانت تلك الروايات مشدودة إلى تقاليد كثيرة ، أعصها الحكمة والحديث والشخصية .

وقد احتلت « الرواية الإنجليزية » مكان الصدارة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت مايشيه الطفرات في أواخر الخمسينيات على يدى « جورج إليوت » و « جورج ميرديث » ، ثم بدأت التغيرات تظهر في وضح في أعمال « هنرى جيمس » في بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغيير انعكست في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال « ديكنز » و « فلاكزى » و « برونتى » و « تولوب » . ولم يكن الإنتاج الروائي لجيل الثمانينيات والتسعينيات يتمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ « دانييل ديفور » صاحب قصة « روبنسون كروزو » ، بل تجاوزها إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية<sup>(١)</sup>

يحيى عبد الدايم



وهي نظرة مترازمة للقصص حين يرى وظفته تصرف إلى الترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرتهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة نابعة من شعورهم بالمسئولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تحتم عليهم ضرورة التزام الصلوق في التعبير عنها ، ومن معاناتهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وبموله الذاتية ، بين القواعد الفنية التي انتهجها الروائيون من قبله ، وحرته الكاملة التي يراها ضرورة للتعبير عن نظرتهم<sup>(٢)</sup> .

وقد مهد هذا الجيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القديم ، وكان على رأسه كل من « هنرى جيمس » (١٨٤٣ / ١٩١٦) و « جوزيف كونراد » (١٨٥٦ - ١٩٢٤) الذي حمل ما بشر به « جيمس » من مبادئ ، وسار على نهجه فيما كتبه من مقالات ترمس

لكن قصاصي العصر الفكري . ما كانوا يخلقون سوى السرد القصصى أو « الحدوتة » ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة المعالم منذ البداية دائماً ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حرصين على التأثير العاطفي عن طريق اصطلاح ذروة القصة<sup>(٣)</sup> . لكن التغير الجذري الذى حدث للرواية آنذاك نخل في الجدية الشديدة التي اتسمت بها من حيث الموضوع والشكل ، على ما يتضح بمقارنة أعمال كل من « ديكنز » و « فلاكزى » و « تولوب » من جهة ، بأعمال كل من « فولسوى » و « دستوييفسكي » و « فلوير » من جهة أخرى ، إذ يتعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذى اخطه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روايتو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعائلاتهم أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه . الدائم عن الجمهور ، يرون أن مهمة القصص إزاء قرائه أن « يشحكونهم ويكسبونهم وشوقهم »<sup>(٤)</sup> .

للرواية أسساً جديدة ، وكانت بداية ما كُتب «جيمس» مقالته ( ١٨٨٤ ) ، ثم أتبعها بتقدمات بلغت ثمان عشرة ، كانت كلها إشارة لتقدرواى جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلاً فنياً غنياً بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر اأخيرة المطلقة للرواى فيها يقدمه من صور للحياة فى التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأى ضرب من ضروب القواعد والقائال ، وأن له أن يختار ما يرويه من موضوعات ويعلمه بالطريقة التى يراها أفضل الطرق . وأهم ما أكدته من مبادئ - وهو واحد من أسس النقد الحديث - هو مبدأ الوحدة فى الرواية التى هى كآى عمل أدبى آخر ، وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو المسار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية «هى» حى متكامل متصل ، مثل أى كائن حى » ، إلى ما أكدته من ضرورة التصور الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفنى للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب المتميز بموسيقاه وإيقاعه فى العرض ، فى إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض عناصر الفنون الأخرى ، كالسرح والتصوير والموسيقى . ومن ثم يفتخ دور الراوى ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإنزال» أو «الوحي الموحد» ، بمعنى الوحي الفنى الذى يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله تبين أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية<sup>(١)</sup> . ومن هنا أتبع لكتاباته أن تسبق كتاب روايات «تيار الوعي» المشهورين ، إذ سبقهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرفت العناية إلى ذلك ، أكثر من ثنائيه بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجى . ولم يكف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة فى كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها فى روايته «السفراء» و«جناتها الخاملة» ، اللتين عنى فيها كتابة كبرى بالتحليل الداخلى للشخصيات .

وفى الوقت الذى كان كل من «جيمس» فى أواخر حياته الأدبية - فى بداية الحرب العالمية الأولى - قد قدم فيه خبر أمهال ، كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشبان الذين كانوا يصعد البحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة لهم مكان الصدارة فى الأدب الإنجليزي فى مطلع القرن العشرين ، لكن أولئك الثغر من الشباب ثاروا على نهجهم ، لأنهم كانوا مهومين فى إنتاجهم الرواى بالظاهر المادة للحياة ، دون العناية بمجهرها ، وكانوا يستنفدون طاقاتهم الفنية فى الاهتمام بتفاصيل الأشياء التافهة للواقع المحيط بهم ، فى ظل المنهج الواقعى أو الطبيعى . ولم ترض هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يعلى حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عاطفاً يقف فى سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من زلزلة روح الثقة فى كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى ، ولما ساور شعورهم بسلها من فقدان الثقة فى كثير من القيم الاجتماعية والحلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفاً من الطبيعة

الإنسانية . ومن ثم غدا مرغوا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتنظييات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة مسخ ورفض إلى اتجاهاتهم ، الطبيعية التى أخلصوا لها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة فى شكل محاولات تجريبية لم تثبت من فراغ ، فقد بشر بملامح منها «هنرى جيمس» - على ما تبين - من حيث احتفاله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عنى به «بروست» فى روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ورغم أنها أعظم رواية فى هذا القرن ، وأنها حققت نجاحاً ساحقاً ، فإن أجزاءها تبيان فى قيمتها ، لما فى نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكولوجية والفلسفية الشائعة فى عصره ، على ما يرى «سومرست موم»<sup>(٢)</sup> . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعي» ، مثل عائلة «إدوارد جوجاردان» الأديب الفرنسى الرمزى ، الذى كتب رواية لم تزل اهتماماً ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار

الغار» Les Lauries Sontcoupes وبرغم أنها كانت فى فكرتها وتركيبها تسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلى للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقتها<sup>(٣)</sup> . وقد سبق جميع هؤلاء فى الاهتمام بالتأملات الداخلية «لويس ستين» ( ١٧١٣/١٧١٨ ) الرواى الإيرلندى صاحب قصة «تريسترام شانلي» ، التى نبد فيها قواعد القصة (تمتدداً على إجابات الحارط والتأملات والأفكار دون تنسيق ، وكانت قصته تؤكّد أن الأفكار فى نفسها أن تعرضنا عن الحكمة وحركة السرد القصصى . ولفتت طريقته هذه كتاب «تيار الوعي» . وقد حمل هذا الجيل التأثير الجلبور الأول «ليبار الوحي» ، الذى أصبح ثورة فى الكتابة الروائية لما أصدأها القوة فى الأدب العالمى حتى الآن ، وأحدث مفهوماً خاصاً

جديداً هو «طريقة تيار الوعي» . Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» ( ١٨٨٢ / ١٩٤١ ) ، و«فرجينيا وولف» ( ١٨٨٢ / ١٩٤١ ) و«دوروى ريشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعي» على تفاوت بينهم فى استخدامها ، لكنهم جميعاً كانوا ملهمين . وقد استخدموا فى رواياتهم مبادئها من من تجريد ، ثاروا فيه على «الملهب الطبيعى» أو «المادى» ، أو «الفن الفوتوجرافى» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضي ، وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب ، دون الخضوع لطغيان التقاليد الفنية للسيطرة عليه ، على امتثال فى دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن ينشئ الرواى عنه هذه التقاليد المقلدة لحريته ، حتى لا تكون هناك «سكة» ولأمهال ولا مأساة ، ولا قصة حب ، ولا كارتة بالأسلوب المعروف ..<sup>(٤)</sup> وكانت صحتها هى و «جويس» و «دوروى» - إلى جانب رواياتهم - هى بداية التجديد الجذرى فى «القصة الحديثة» فى مطلع القرن العشرين . وجاء صدق قوى التأثير بما ساد قرننا من غشوش وتنقيد وكشوف علمية باهرة فى مجال التيزياء ، وعلم النفس التحليل لى «فرويد» و«يونج» ، وعلم الاجتماع ، وفى التشكيك السينالى ، ومأبدعه الفن الموسيقى . وقد انسكست نتائج كل ذلك فى «تنكيك» هذه الروايات . لقد غلغت تنمية

على أنه ينبغي التفريق في هذا المجال بين رواية «نبار الوحي» و«الرواية السيكلوجية». لأن الوحي استخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يضم مضمونها الجوهري وعي شخصية أو أكثر. و«الوحي» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء». - فهي أكثر تحديدا من كلمة «الوحي» التي تدل على منطقة «الإنشاء الذهني» التي تبث من منطقة ما قبل الوحي وتتم بمستويات الدهن. وتصل حتى تصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالأعززين. وهذه المنطقة الأخيرة هي التي نرى بها «القصة السيكلوجية» تقريبا. لكن قصة «نبار الوحي» تختلف عنها في عابثها بالمستويات التي تقع على هامش الانبعاث. لأنها نوع من القصص، يركز فيه أساسا على إيراد مستويات ما قبل الكلام من الوحي. بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات<sup>(١١)</sup>.

وهذا ما يجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة، فهي في المثل الأول تعي بمسويات لانخفض التنظيم على نحو منطقي. ومن ثم لانخفض للمراقبة أو السيطرة. ويمكننا أن نستخدم مصطلح «النفس» أو «الذهن» مرادفا لمصطلح «الوحي»<sup>(١٢)</sup>. ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم. وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية والنفسية، وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين. لأنهم اكتشفوا بقاء جسمهم وبصيرتهم أن الحياة الواعية للإنسان ما هي إلا جزء ضئيل من حياته. وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من هذا العقل الذي نطه. وأن الإنسان يتجلى على خمس أنفس أو ست، تظهر واحدة منها فقط، مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يظل يطفو على سطح الماء، ويظل الباقى مغورا - على حد تعبير «الدوس هكسلي»<sup>(١٣)</sup> وهم لكي يصاروا إلى جوانب من أغوار تلك النفس الدفينة. فيهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية، مثل «الإنجابية» و«الطسفة» و«برجسون» وأفكاره عن الزمن، والأفكار التي تتسم إلى «مابعد السلوكية» و «المنطق الرمزي» و «الوجودية المسيحية» و «التصرف الديني»<sup>(١٤)</sup>.

ولكل ذلك، كان من أسس «التكنيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه، «المونولوج الداخلي المباشر»، و «المونولوج الداخلي غير المباشر»، والوصف عن طريق المعلومات المتشعبة، و«تأجاة النفس» والتداعي الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال، لأن الوحي في حركة دائمة لا يتوقف إطلاقا، وهو يجري في فيضان وتدفق لاتحمد أفكار مرسومة. وهو في جريه ربما يسلك سبلا على مستويات قريبة من «اللا شعور». وهنا نجد ملاحظة أن العالم الخارجي يستعمل في جريان الوحي ويكون سببا في ترميقه لهذا الفيضان، بيد أن حركة الشعور قادرة على التحرك في الزمن، والذهن لا يمكن أن تترك حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أريد لها ذلك. ومن هنا فإن أهمية التداعي الحر، والمهارة التي يمكن أن يستعملها لتقديم عصر الحركة في العمليات الذهنية، لم هو ما ينكس بوضوح في تكنيك «المونولوج الداخلي».

وعلى هذا «المونولوج» القائم على «التداعي الحر» في القصة، نشأت استخدامات جديدة، مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

عما تقدم عليها بظاهرة «التفتيت Atomization أو ماسيس» البعرة المسحية» في تسقيق المادة القصصية، وفي رسم الشخصيات، وفي السرد ومفردات الأسلوب. وقد نجم عن هذا التفتيت أو التشقيق أن عدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في «الأسلوب». وغدت متمثلة في «الحالة النفسية التي تنقلها الشخصيات» وفي مجموعة الجزيئات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسج القصة<sup>(١٥)</sup>.

وعلى هذا النحو كانت ظاهرا التفتيت والتحليل صدى للتفتيت في «علم الفيزياء» والتحليل في «علم النفس التحليلي»، وامتدنا إلى جوهر القصة الحديثة، شكلا ومضمونا. وحكمة ولغة. كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث التذكر الحر الطلق من قيود الزمن، صدى للتكنيك السبالي. وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإصلاح على تزييد الفاظ أو عبارات في ثناياها، صدى للفن الموسيقي. كما جاءت حرية التعبير عن العالم الداخلي للإنسان في هذا القرن، بما هو مترع به هذا العالم من التناقضات والوان القلق والتوتر والثورة. صدى لحقيقة ما حدث بعد الحرب المدمرة. من زعزعة الأفكار والفلسفات والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها. وقد نعت «القصة» - منذ تلك الفترة - نحو التزعة التجريدية التجريبية، وفي ظلها، كتب كل من «جويس» روايته «Ulysses (١٩٢١ / ١٩٢٢)». وكتب «فرجينيا وولف» روايتها، على نحو ما كتب «إزرا باوند» و«ت. س. إليوت» أشعارها. وليس فيها جميعا رابط منطقي. بل هي أصداها لما في العصر من قلق وسحرة وانعدام الاتساق والتسلسل المنطقي أو العقل. تنمكس صورة صادقة لهذه الحياة «المتفككة الفتنة». وهكذا بدت القصة الحديثة في شكل «وعاء يضم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطار العجيبة الملتزمة. وكان الحياة في نظر الإنسان دنيا يراها لأول وهلة. فتبدو في نظريته كأنها لغز من الألفاظ»<sup>(١٦)</sup>.

ولذا فإن تكنيك هذا التيار تسوده سمات خاصة، تتمثل في غلبة الصنعة الفنية على الابتكار، وغلبة التحليل على الانسجام والاتساق، والتعقيد على البساطة، والفرد على الجموع، والعقل الباطن على العقل الواعي، استنادا إلى قصوره. ويدخل في هذا الإطار الميل إلى نقل الاضطرابات النفسية التي كشفها علم النفس و«الفكر الطفل» عند الإنسان. كل هذا بالإضافة إلى القفزات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة، بعضها يقع خارج الزمان، كما غلب الرمز على الإيضاح، والاتساق على الإفصاح، وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم والموسيقى لتأثيرها في شعورنا، والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصص الزمان ويصده يمنحنا صورا تنمكس الألوان والظلال بوضوح، وهو ماتنحيه «الاطبياعية». وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هي والحدث والمواقف، وإلى تصوير الجنس بيولوجيا وسيكولوجيا. وبذا أصبحت مادة القصة ذهنية لاسحية، وكلماها حافلة بالدلالات والرموز وغدا ارتكازها قائما على تداعي المعاني وفيضان الفكر وجريانه وسيرته، دون مراعاة لتيود الترابط الفعل وتنظياته. وهذه السبات كلها تمثل المحور الأساسي في القصة الحديثة التي تبتت هذا التيار.

الآخر، وفي نظره، فلكل منا خصوصيته وذاتيته، فكيف إذن يقدمون أعلمهم ويحسون توصيلها إلى المتلقي، خصوصاً والأمر على هذا النحو، بعد أن تخلوا عن البناء القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده؟

وهنا عناصر في «التكنيك الحديث» يقوم عليها الأساق، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقوموا بينهم وبين المتلقي أسرة وثقة، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون الذهني، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتزكيز، عن طريق «الرموز البلاغية»، والإيحاء بالحالات المتطرفة والمتضاعفة للمعنى عن طريق الصور والرموز<sup>(١٨)</sup>.

وماداموا يصورون عالماً داخلياً قائماً على الإدراك، فإنه يعمل في فضاء وعلى مستويات مختلفة كالمرسوق، ويحتشد يبدو السرد الرتيب كأنه مختلف للتفكير، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأيام مضت، والزمان ليس آلياً، وليس هو تسلسل من المواقف الزمنية المنفصلة، فما الإنسان إلا ذكرياته، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يمي من تجارب وذكريات، والشخصية في هذه الحالة جزء لا ينفصم عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز لمستقبلها، ولهذا يعني بعض كتاب هذا الاتجاه، مثل «جويس»، بالتصوف، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروباً من المثني الذي ترعرع به العجلة الدائرية إلى الأبدية الإلهية. وهذا اللانتهى أو الأزل يمكن للقاص أن يصوره مستتباً بالرمز. وهذه وسيلة انطباعية رمزية، وهي وسيلة شعرية في التعبير، يمكن - عن طريقها - السيطرة على القيثبان والإحساس الخاص بالزمن ولغز الوعي، لتنتقل كلها في سياق قصصي، يوجد ضرباً من ضروب النظام والانساق في القصة الحديثة.

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد «الانساق» المتعلق بالثقالب، ومنها «اللازمة»، على نحو ما بناها «جويس» في ثانيا «عوليس» على نطاق واسع، لتثير عن موضوعات فرعية، «وتعطي معنى لمعلمات الشعور بالصورة في الكتاب، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى»، وخصوصاً من دراما «فاجنر» الموسيقية، و «معناه عبارة إيقاعية متميزة، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف، أو تتصل بها وتصبح ظهورها»<sup>(١٩)</sup>.

ونوع آخر من الانساق، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تظهر كأنها تعيش بيننا، وتكاد تشبه الناس الذين نعرفهم.

والكاتب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها ال «أنا» القصصية، لتلجحل الراوي التقليدي، لأن ال «أنا» دائماً ما تكون راوياً يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى. وقد استخدم «جويس» راوياً شخصياً في كثير من قصصه ورواياته، وهذا ما منحها «توتوا» في الإحساس إلى أقصى حد، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين. فالأنا في كتابه يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة بحيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوافع الشخصيات الأخرى، وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان للمادة الرئيسية في القصة. «فالأنا وحدها التي

الشخصيات، أو بتر المواقف أو الوصف لإفصاح المجال لفكرة بشيرة صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة، أو مثل «توارد الخواطر». وقد أفادت «القصة» في هذا القطع بالتكنيك السينائي، أو تكرار الكلمات الرمزية المستخدمة، بغية الإيحاء بجانب من أعماق النفس، أو ازدواج الفكرة الأساسية أو الكلمات، أو ظهور الحيزان واللغو ومنطق الطفل أحياناً، أو نبذ وحديث الزمان والمكان وتلاشيها أحياناً، أو تداعها، وبخاصة عندما يصعب تجديدهما في «الحلم والكابوس»، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية. وهذا لون من «اللامعقولة»، لأن العقل عاجز عن تحليل سلوك الإنسان وتساخي خواطره<sup>(٢٠)</sup>.

ولما يتصل بالزمان، فإن «برجسون» يذهب إلى أن له فيضا، وأنها عاجزون عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها، ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة، وسبيلة ليس لها مدى، ولا يمكن تجديده بلحظات منفصلة، إذ إن هناك زمناً لا عمل لعقارب الساعة فيه، هو زمن نفسي وليهس آلياً، وطرق يقيسه عقلية، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان، وهي البواعث التي تتكون منها الحياة، ويصبح الإنسان في داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس، وبهذا فإن الزمن بعداً نفسياً، يتركز في الحاضر أو ال «هنا». وقد رافقت هذه النظرية الأدياء حين رأوها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية. ومن ثم أصبحت القصة خليطاً من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكس إلا الفن وحده، إذ إنه هو وحده الذي في وسعه تجسيد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة، موقفاً جريانه، ليعتويه ماضياً وحاضراً في إطار متناكس. وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة، حين يجمد «الروائي» الزمان أحياناً<sup>(٢١)</sup>، أمام لوحة أو تمثال.

أما ما يتصل بالمكان، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة تيار الوعي، وهي من مستحدثات الفن السينائي، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة، وبخاصة «فن الإنتاج»، وهو من الوسائل السينائية الأساسية. ومن الفرعية للمظهر المضاعف، «وهو القطعات البليطة»، و«الاختفاء التدريجي»، و«القطع»، و«الصور عن قرب»، و«المظهر الشامل»، و«الرجوع إلى الوراء» في الزمان، أو ما يسمى الارتداد Flash back. و«المنتاج السينائي» يشير إلى مجموعة من المحل التي تستعمل التي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار، وارتباط بعضها ببعض<sup>(٢٢)</sup>. وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام ألوان من تكنيك السينما، وخصوصاً «جويس» في «عوليس»، و«وولف» في رواياتها.

ولكن هذه العناصر التي يستخدمها هؤلاء الروائيون، تجعل نسج رواياتهم يبدو وقد عراه التفكك. ومن ثم فإنهم يصعبون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم، ألا تنبؤ على هذا النحو وكأنما خلقت من الوحدة والانساق، لأنهم يقيمون أعلمهم اعتماداً على التداخي والجواب أنهم استعاروا الفنون التي سلفت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه. وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا التيار، لكن هناك جوانب غير مترابطة من وعي كل إنسان، تجعل مثل لفزا أمام الإنسان



وتضم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والنموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي اللغني ، والظايق ، والتناظر ، والتلميح ، والاستبطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يعرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى تمتد كشفاً لمستويات «خفية تفكيره النفسي»<sup>(٢٢)</sup>

وفي هذه القصة ، خصوصاً في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة . وفيها تبين كفاحه الروعي والفكري في إعداد نفسه ليكون فناناً ، إذ يسترجع قراءاته في «فيومان» و«جويد» و«إيسن» و«وين جونسون» و«أرسطو» و«ولماس الإكويني» و«بليك» و«فيكو» و«دانتى» ، ثم يقدم لنا جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية : الغائي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بالذاته ، والملمحي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بالذات والآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها بالذات والآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاءً طبيعياً لتبني فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الثاني أولاً ، ثم تتحول عنه لتتوطئ في السرد الملمحي ، وفي النهاية تختل تماماً من الشكل الدرامي حتى ليظلم الفنان «كخلاق الكون داخل عمله أو خلقه ، بعيداً عنه أو فوقه لا إراده ، خارج الوجود لا يائي ، يقلم أظفاره» .

وهذا إجمال لنظرية «جويس» الجالية التي انتهجها في «عوليس» و«فينجانزويك» ، ورغم الشكل الملمحي لكل من هاتين الشخصيتين ، فإنها تختفان بالشكل الدرامي على ما انتهى إليه «ستيفن» في «صورة للفنان» ويظل «جويس» كما قال على لسان بطله خائياً «لا يائي يقلم أظفاره» إذ يتخلل عن دور الرواي لشخصيات متباينة من الناس والحيوانات والمجاهد والأشياء الثاقفة ، ويحدث إلينا في هذه القصص خليط عجيب متسول في حانة ، فناء ، زهرة ، مجلة نسائية ، - موسوعة علمية ، طنز موسيقى ، أحلام ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقاً مثالياً هذه النظرية الدرامية التي أفضى بها على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «عوليس»<sup>(٢٣)</sup>

وفي هذه «القصة» التي هي أثر من آثار الفن العالمي المحالده والرأفة الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «مستر بولم Bloom» في مدينة «دبلن» الذي يمد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساءً إلى الواحدة - وخمسة وأربعين دقيقة من صباح الجمعة<sup>(٢٤)</sup> . وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و«بولم» Bloom و«مولي» . و«عوليس» يشبه في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الأفاق ، الذي ظل في مقامه بعيداً عن وطنه منذ أربعين ، «إيرلندا» إلى باريس منتقلاً بين عواصم أوروبية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

تعتبر الحيرة جوهر التجربة ، يمكن أن نجعلها جوهر اهتمام القارئ . لكن الآن الأكثر تعقيداً من غيرها في أي قصة ، وللمعدة الجوانب ، هي الراوي المجهول<sup>(٢٥)</sup> .

لكن على «الراوي الشخصي» أن يكون دائماً شبيهاً بالكونكورد أو المفسر . لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وأجزاء أخرى من القصة يتطلب فيها التخيل اختفاء هذا الراوي ، وهنا يتطلب الأمر حدّاً ظاهراً في كل «وسائل» الوصف والتفسير والمعاطفة ، لأن هذه قدرة فريدة للقصة . وليس غمّة شكل أدبي آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة في عبارات سيكولوجية ودرامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي تحتاج القصة فيها إلى إزاحة من يتوب عنها في التفسير ، نبغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيدها<sup>(٢٦)</sup> .

ولتقف عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و«ولف» و«ها» من أكبر روادها . ويلتصق التقاد في أطل «جويس» المبكرة جذور هذا التيار الذي نضج واستمر بوصفه ظاهرة لأفنة مستحددة في «عوليس» ، إذ يجلبونها في قصته «صورة للفنان في شبابه» ، التي نشرت سلسلة في مجلة Egoist من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / رمزية في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذاتي صرف ، وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن بطلا» . وهي قصة قصيرة ، أثار «جويس» فيها المشاكل نفسها التي أثارها في «صورة للفنان» ، وهي نهدينا إلى جوانب مجهولة من شخصية «ستيفن» - وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما رآه غذاءً لروح الفنان النجمة الممطشة للمعرفة والعلم . وهي - على ما يبدوها نقاد جويس - جزء من مخطط «صورة للفنان» في مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلاً ذاتياً لحياته الفكرية والفنية في تلك المرحلة ، لصورته في مطلع شبابه ، التي أوضحتها بجلاء في «صورة للفنان» ، متبهاً مراحل نمو هذه الحياة الحسية لدى شخصية بطله «ستيفن» ، ثم نماها في شخصية «ستيفن ديدالوس» بطل «عوليس» .

هذه الشخصية تمكس جهاده الروعي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو الفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة وتداعي اللغني وتيار الوعي . وقد تميزت «صورة للفنان» ، بالتركيز الشديد والإيجاز المحالط ، وتخلت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى كأننا ننظر إلى عالم «جويس» في «صورة للفنان» من خلال قفب في باب ، على حين أننا في «ستيفن بطلا» نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من نظريته الجالية الخاصة به ، إذ يزرع فنه فيها بلامح وصور للسنوات التي شكلت حياة «جويس» في كبرياته العقل والفني في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التثوير التي احدثت فيها إلى تجديد مرققة من المجتمع والكنيسة والأهل والوطن ، ونفى فيها نفسه عن كل تلك المؤثرات .

أن تفهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معروفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول، ومسرح البعث.

وهو يث معارف في هذه القصة وفي قصة «فينجانزويك» هي ثمرات حضارة يربتها، بما أتبع لها من تقدم في «علم النفس» و«علم الاجتماع» وقنون بدائية، وكشوف علمية مذهلة، مما يجعل الجدل لدراسته مشتبك الطرائق، صعب المرتق، ومما يجعلنا أمام «عالم بانورامي ملجلج» يقدم بين أيدينا هذا العبقري، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية السيرة في «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين، ويعمل فنه شديد الصعوبة أمام التفسير.

لكن ربما أنصح عن آليات فنه وبحالات استكشافه لزواه عندما أنصح عنها في نهاية قصته «صورة للفتان» بجملها إياها بقوله: «الصمت والمفنى والدعاء» (٢٧) ورغم ذلك فإن أخذنا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر خياله وإبداعه، فقد ضلنا حيرة النقد تشارك حيرة قرائه، ولم يتبينوا حقيقة عالمه، الذي جعل الفوضى يكتنف جوانب كبيرة منه، وخاصة كلما أمعن في التجريب والتأني عن التقاليد الأدبية والفنية... خاصة في «عوليس» وفي «بقطة فينجان»، مما يجعلنا في أن نتحلى ألوانا من المتاء لقراءتها. (٢٨) لكنه يستحق المتاء المبدول لفهمه، لأنه يقدم أعظم نوع وأشدّه إدهاشا من أنواع «الأدب - الحلم» الذي عرفه تاريخ الكتابة (٢٩). بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس في عصره «يونج» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها: «... أفن أن جسدته الشيطان وحدها هي التي تعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة، أما أنا فلا... إن هذا الفصل يعتبر عندما من الدور الفنية» (٣٠)

ومن أمثلة فنه في القصة، ملود على لسان «بلوم» متعهد الإحالات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولا في أحياء «دبلن» بجنا عن رزقه، يسير في الشارع متغلا بين الجانة والفندق والمكتبة، وصورة زوجته «مولي» لتضارق ذهنه، ففراها في كل شيء ويعود إليها دائما، فهي مرأه له ووطن، في نهاية جولته اليومية المشقة، يتخذ لنفسه حين يأوى إلى الفراش مجارها وضع الجنين في رحم أمه:

«الطفل الرجل، مجهد، الرجل الطفل في الرحم

رحم؟ مجهد؟

يستريح... لقد طاف

مع؟

ستبداء البحار...» (٣١)

وفي الفصل العاشر الذي يحمل عنوان «الصخور الضالة» *The Wandering Rocks*، الذي يستخدم فيه فن المونتاج، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن، في الساعة الثالثة بعد الظهر، والدم والليرة الدموية هي العضو، والفن هو الميكانيكا، واللون هو قوس قزح، والرمز للمواطنون، والأسلوب هو المتاعه، وهذا الفصل مثال للفصول العشر، إذ تتراحم الحوادث في المكان، خلال ساعة من الزمن

في غربته ظل عاكفا على فنه، وعالم فكره، وظلت فكرة «عوليس» تلم بجياله دون أن يتبدى إلى قالب فني يصوغها عبره، إلى أن اهتدى إلى «عوليس» بطل ملحمة «الأوديسة» هوميرو، إذ هذه إلى شخصية الرجل الماكر الذي استطاع أن يفسر أفعاله بجمله لإيقوته، وهو والد لابن يتمتع عيناه على عالم غريب حوله. كان اسم هذا البطل الإغريق يحول في ذهنه بين الحين والحين، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة في ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكمل للتكوين كالجين عام ١٩١٤ في مدينة «تروست» حين ديجت يراسته العبارات الأولى من قصة «بوليسيس».. لكن الخط الدرامي الذي رسمه في «عوليس» يتغير منذ عام ١٩١٥، إذ ازداد استغفاله بشخصية الأب «مستر بلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من استغفاله الشديد بشخصية الابن «ستيفن ديديولوس» الذي يرمز إلى «بروميثوس» الثائر أو «فارست» أو «الابن الضال».

وروح «الأوديسة» هوميرو ينشأ في شخصية «مستر بلوم» في القصة، من خلال فهم لجوانب من «عوليس»، وهي تحوم حول شخصية «بلوم» في خطوطها العريضة، و«جويس» يتعرف مثل «رايبيله» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق الكليات» لا على الكليات عن طريق الأشياء، ورغم حبه لدائقي أكثر من غيره من الأدباء، فإنه لم يتخذ ألحان قصته من «الحطيطه والمقارب» أو «الجنة والثار» مثله، لكنه على ماضل «بزلوك» جعل قصته «كوميديا إنسانية» واستوهم الحياة الإنسانية، التي اطرحها «فانتي» بل إن هناك أوجه شبه بينه وبين «تولستوي» و«سرفيت» وفلاسفة المصور الوسطى للمدرسين على ما لاحظته نغم من نقاده.

وفي «عوليس» يستخدم الطبعية والرمزية، جامعا بينهما، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت في الاستخدام. والمذهب الطبعي / الواقعي في فنه، خاصة القصص القصيرة، يمتد بين أطواره تقيضه للمذهب الرمزي، لكنه يمتد إلى المذهب الميجلي، وقد تأثر بلا شك بفلوير و«بزلوك»، وهو في «عوليس» يتوحد من فنون عرضه، إذ هي تتلون بزجاج كل قارئ وقائده، ومع كل قراءة جديدة، فهو يواجه الحلم بالحقبة، وتفت الحياة الذاتية جينا إلى جنب مع الحياة المادية، ويمتزج الفن بالحياة، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية الفنية، كما يصارع العقل الكلاسيكي مع البعثة النخبية. (٣٢) ويجمع بين الماضي والحاضر والزمان والمكان، ويبتدع أسلوبا جديدا فيه نحت لجلود الكليات في لغات شتى، ثم يعيد صياغتها ونظمها في أسلوب مكث غاية في التقيد، هو «نحت مختزل». ويستخدم «أسلوب تيار الوعي» استخداما على غرار إسبن إليه، معبرا في صدق عن الفلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر في الغرب، واستعان فيها بثقافته الفنية التي تمتد إلى فنون النحت والرسم والتصوير وقنون الرقص والموسيقى والمسرح. وكان لأساليبه الجديدة في فنه القصص، تأثير حاسم في القصة الحديثة هو البداية لحقة لتغيرها، والنقطة التي بدأ منها انطلاق التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن، إذ كشفت في قصصه عن عبقرية فنية لاند ولا عهد للناس بمثلها، وهي عبقرية أثارت الدهشة والذهول والحيرة لدى الأدباء ودارسي فنه، في بادئ الأمر، ثم ما لبثوا

المراتب مصطفة بشكل متناسق ، ليست مهمة الروائي ، أن ينقل هذه الروح الحثائية ، غير المعروفة وغير المحددة ، مها كشفت من نقص أو تعقيد ، بأقل ما يمكن مما يخطط بها من أشياء غريبة أو غامضة ٢٠٣٣

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن ، واكتسبت ملامحه عنده في أروائل الثلاثينيات ، وتأثرته من بعده «وولف» وغيرهما من الروائيين ، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم . كما تأثره الروائيون في أمريكا وفرنسا ، وامتد تأثيره فشكل القصة القصيرة ، والشعر منذ «البيت» «وإزرباوند» الذي كان صديق «جويس» . وقد كتب البيت شعرا حائلا بالأسطورة والرمز في الحقبة نفسها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي» ، وأثرت في تحويل مجرى القصة في الأدب العالمي ، وازداد تأثيرها واتساعا في مجرى القصة العالمية ، ومنها قصتنا العربية ، على تفاوت في تبنى عنصر أساسي ، أو عناصر أخرى فرعية من «تكنيك هذا التيار» .

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفها القصة العالمية ، فقد حدثت اتجاهات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعي ، على المستوى العالمي ، لحضرها فلسفات بينية زدهدت إبان تلك الحقبة ، وربما خلعت أصدالها ، وانعكس تأثيرها ، وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المميزين هو «جان بول سارتر» ، الذي كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغيان» ، «كتاب شهر آخر» هو «أليركامي» في «الغريب» و «الطاعون» . وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي باعته أحوال الحرب الثانية بينه وبينها ، ولذا جعلت الإنسان محور فلسفتها ومدار أفكارها ، ونادت بحرية الإنسان التي تتمثل في اختياره ، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدده به علاقته مع الآخرين على منادى به «سارتر» وانعكس في أفعالهم . وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل ، ولذا عنوا بالمضمون المعبر عن موقف بلذته متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكية» ، على مايبين من تناقض ، ورفض الوجودية أن يكون الإنسان «عالم داخل» باطن على مافي روايات تيار الوعي التي رأوا كتابها يزيفون الواقع ، ولذا فإنهم عوا بالوصف الخارجي الكاشف ، ألا تدخل من الكاتب ، عن اختياره النفسية للإنسان . وقد سخر «الوجوديون» من «تكنيك تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لايتبع بوجوده كامل مستقل ، إذ تفرض التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه ، وتلق به دائما في مواقف الخصومة مع مجتمعه . كذلك ، هناك أصحاب «الرواية الجديدة» للمتحدون على «المدرسة الشبية» ولم يفرقوا بين رواياتهم وبين سينارياتهم ، وتسمى رواياتهم - كما في السينما - «لوحجة الجديدة» ، وهي تتماثل في أفعال جيل جديد من الأبناء أبرزهم : كلود سيغون الذي كتب قصة «الغاشاش» سنة ١٩٤٧ ، و«مارجريت دورا» في روايتها «قطعة في مواجهة البافيسك» سنة ١٩٥٠ . و «ألان روب جرييه» في روايته «لمحاة Les Gommies» سنة ١٩٥٣ . و«تاتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في روايتها

وهو أدق مثال لاستهلاك «المنتجات المكاني» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد ييبا تتحرك بسرعة في المكان دون مقدمات ٢٠٣٤

وعلى هذا النحو سارت «فرجينيا وولف» (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصصها ، فهي تلمية وفيه لفتن أسنانها «جويس» ، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى الفناء» . To The Lighthouse و «مسز دالوي» و «الأمواج» . وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار ، صور تمر بنا بسرعة ، وأسرار خيئية في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا ، وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيها يشبه الشعر الغنائي أو الصوفي ، وتأثرت بفرن «جويس» في تيار الوعي وطورته حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده ، خاصة في قصتها «مسز دالوي» ١٩٢٣ : التي تخكي فيها قصة يوم كاتبة «بوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كموليس أيضا ، وتلتقط أحداثا عارضة بسيرة ناغاه وتسجلها ، وكأنها بطحات صوفية ، حافظة بألوان الهديان والتفكر المبحر ويطغى «مسز دالوي» تسجيل كل انطباعاتها ، لحظة بلحظة . وهي زوجة لمعروف البرلمان الإنجليزي ولها ابنة في السابعة عشرة من عمرها ، وتقيم حفلا لميد ميلادها ، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فخرج لشراء الأزهار وتكلم مع الخدم وترشدهم ، ثم تستغلها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والعلم . تستخدم فيها كل تكنيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس» ولايستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة النثرية على غير ماضل «جويس» . أما قصتها الثانية .. «إلى الفناء» ١٩٢٧ فهي تعود إلى التساؤل الذي رودته في روايتها السابقة عن معنى الحياة ، فتردده على لسان «ليل بريسكو» التي ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة في محاولة أخرى للإسكاف بالحياة وبالبحيرة الذاتية ، وهي في ثلاثة أجزاء ، «الناظرة» وه «الزمان يضيء» «ثم الفناء» ، والبطلة «مسز رامزي» تنوى القيام برحلة إلى الفناء من أجل الصغير «جيمس» على الرض من تحذير الوالد من رداءه الجلو ، وفي الجزء الثاني يبق المنزل غاويا وتتقدم الشخصيات في السن وينهدم المنزل بمرور الزمن الذي يركانه وميض المرق ، وتغوت مسز رامزي واثان من أبنائها ، ويتحكم الزمان في كل شيء ، ويعود الأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتم الرحلة وتنتهى «ليل بريسكو» من إنعام لوحها ، ثم كانت «الأمواج» سنة ١٩٣١ . وهي قصيدة نثرية ، وفكرة «القصة» هي أمواج التجارب وهي تتكرر فوق مجموعة من شخصيات ست ، وتزرى من خلالها مراحل حياتهم الحقيقية حتى الموت ، ويعبر فيها البحث عن الحقيقة التي تدرك في النهاية أنها موجودة في نيايا كل تجربة ، ولكن العقل لا يستطيع تجربتها ، والكلمات عاجزة عن التعبير عنها . وهي في هذا كله تبث فلسفتها في الحياة عن طريق قصصها المنتجة تكنيك (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لايتهدده شيء مثلا يتهدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية ، وتنادي بين العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب ، فيها يولد الإنسان الكامل الذي يتبعه بكامل إنسانيته وذاتيته ومن هنا هدعت في قصصها وعماضراتها ومقاتلاتها إلى الأهمام بالحياة والاتصاف إلى متأخر به هذه الحياة لأن الحياة - على ماقولها هي - هالة مضنية ، غطاء نصف شفاف يحيط بها ، من بداية الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح

(سنة ١٩٦٩) الذى صور لنا من خلال بطلها صباه فى القرية ، ومطراً عليه من تغفر فى رؤية له ، واقعية نابضة بالشاعرية ، استخدم فيها التشاعى وسلوب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول ، جعل كل فصل منها وثيقة زمنية لمرحلة من حياة الطفل فى القرية والمدينة على ماطراً . فيها من تثيرات . وكذلك نرى «محمد غزوى عبد العال» فى «سكرى» التى عبر فيها عن كل تيارات الرسمى ، من خلال تيار وعى واحد لإحدى الشخصيات . وغيرهم كثيرون لايتسع المجال هنا للتنبؤ بإبداعهم وبما لأعالم الروائية من نضج وإغادة من التيارات الأدبية فى عالمنا المعاصر .

• • •

أما القصة اللبنانية : فلها تأثرت - مثل المصرية - والعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة ، وإن ظلت مصر باعتزاف الباحثين العرب جميعاً<sup>(٢٥)</sup> هى الرائدة فى مجال الإبداع والتجديد ، ولكن لايفيد عنا أن نؤد بدور لبنان فى ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ودورها لاينفك عن استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد فى أشكال الأدب والفن ، ومشاركتهم لإنجوانهم المصيريين فى الاضطلال بدور الريادة والتعريب والإبداع ، وعنى عن البيان التنويه بدورهم فى إقامة الصحف والمجلات ومهجرهم إلى وطنهم المصرى وإسهامهم فى إقامة المجلات والصحف ، ولمعرفة أكثر أدبائهم باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية ، فقد أسهموا إسهاماً حياً فى نقل ألوان من فنون الأدب وخاصة الأدب الروائى فى شكل مسلسلات فى صحفهم اللبنانية أو فى الصحف التى أسسوها فى مصر ، بجانب ما كانوا يدعونه فيها من ألوان الفن القصصى .

غير أن هذا الدور الريادى كان فى كثير من الأحوال ينتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «ناصريف الجازجى» فى «مجمع البحرين» ومحاولات ابنه سلمى البستاني (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التى كان ينشرها فى مجلة «الحنان» مثل رواياته التاريخية «زونييا» و «بدور» ومثل رواياته الاجتماعية «الهام فى جنات الشام» (١٨٧٠) و «أسماء» و «بنت العصر» التى استلهم أحداثها وشخصوها من بيئته اللبنانية<sup>(٢٦)</sup> إلى محاولات «جورجى زيدان» (١٨٦١ / ١٩١٤) فى الرواية التاريخية ، وزيادته معروفة فى هذا المجال ، وكذلك «سعيد البستاني» (ر. ث. ١٩٠١) فى قصصه «ذات الحظ» و «صير» ثم «إليس البستاني» و «فرح أنطون» (١٨٧٤ / ١٩٢٢) ونفقلاً حداد (١٨٧٢ / ١٩٥٤) ، و «عقرب صروف» ١٨٥٢ / ١٩٢٧ و «جبران» ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) التى أرنخ فيها حياته العاطفية فى لبنان مع سلمى وتركزت برومانسيها أرنأ فى الرواية اللبنانية ، هى وأقاصيصه «الأرواح المتردة» و «عراس المروج» ، وفيها ناقش قضايا اجتماعية تشبه قضية «سلمى كرامة» فى تناول صادق ، وأمين ناصر الدين فى «غادة بصرى» (١٩١١) مستوحياً تاريخ لبنان فى عهد العثمانيين ، «وأمين طاهر خير الله» «المرأة ملك و «شيطان» (١٩٠٧) و «ميكائيل نعيمة» (١٨٨٩) الذى بدأ يكتب الأقصوصة منذ نشر «سنتها الجديدة» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «العاقرة»

«الغفالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل ، وكان ذلك ثورة منهم على الوجودية التى جعلت للمسمنون له الغلبة ، هى مدرسة فيها ثورة أيضاً على المدارس التقليدية ، لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحادث وما يتصل بجياة الإنسان مقياساً للكون ، كما تثير على «تيار الرعى» لأنها ترفض أيضاً أن تكون الذات مقياس الكون . وهى فى جملتها ترفض ربط الأدب بالبيولوجيات على مائزى الوجودية ، وقد أسهم نفو منهم فى ترسيخ هذه الموجة الجديدة ، فكثروا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجريه ، «وعصر الشك» لثانلى ساروت على أن هناك وهماً يكتبون روايات لايتقبلون فيها باتجاه بيئته .

وإذا انتقلنا من ذلك كله ، لنقف أمام إنتاجنا الروائى العربى تبين لنا ، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة فى الأدب العالى ، خاصة فى مصر ، رائدة التجديد فى الأدب العربى الحديث فى شتى فنونه واتجاهاته . ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقروها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا ، مثل نجيب محفوظ عبقرى الرواية العربية ، فقد كان ملماً باتجاه «تيار الرعى» واستوعبه فى الفترة التى كان يكتب فيها «زقاق المدق» وكان على علم بمجوس ..

وكافكا .. وروست وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر آنذاك ، وهو يبرر ذلك بقوله «.. لكنى وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب .. لشعورى بأنه المناسب للتجربة التى أقدمها ..»<sup>(٢٧)</sup> ولذلك ، فإن المناخ عندما أصبح مواتياً ، استخدم «الإنتاج الروائى» فى دنيا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة ، ومن أبرزها تيار الرعى على مائثل - مع تفاوت فى تبنى عناصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» فى «المستحيل» أوائل الستينيات ، وهى رحلة فى عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذى يعيش فيه هو كله وهم وشذاع وزيف وكذب حتى أصبح يعيش مجرداً من الإحيات على مايشمل فى وعى «حلمى» بطل الرواية ، وهى من بدايات الروايات النفسية الناضجة فى أدبا الروائى ، واستخدم فيها «المونولوج الداخل» واستخدماً فيها . كذلك نرى «نجيب محفوظ» يصدى بوجهيه الفنية الفذة فيكتب «الصح والكلاب» سنة ١٩٦١ ، «والسنان والخرط» سنة ١٩٦٢ مستخدماً «تيار الرعى» أرنوع استخدام ، ويتوسل بالمونولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات فى حركاتها النفسية ، ويرتفع به فنه ليقدّم بعدها «الطريق» سنة ١٩٦٤ «والشعاع» ١٩٦٥ ، «ورفرة فوق النيل» ١٩٦٦ ، و «ميرامار» . وتتجلى فيها جميعاً سيطرته على فن الرواية الحديثة ، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أحاسيس العتب إلى جانب «المونولوج» و «مجرى الذات» فى أعماله الفنية خاصة .. «الطريق» و «الشعاع» و «ورفرة فوق النيل» ، لتصير من أولئك المخيطين الذين لايمسرون بروابط مجملهم متمين إلى واقعهم ، إلى جانب استخدامه له فى بعض قصصه القصصية . على أن جيلا من الشباب الذين وهجم الله قدرة على التجديد والأصالة ، وترفون أن يحدوا ثورة فى روايات المعاصرة ، قد تعمقوا هذه الاتجاهات العالمية الجديدة ، وأخذوا منها بحظ غير قليل ، وتأثر رطهم من تيار الرعى ، على المجلد لدى «عبد الحكيم قاسم» فى «أيام الإنسان السبعة»

(١٩١٥) غير أن له قصصاً ذات مغزى فلسفي... «مذكرات الأركش» و «لقاء» و «هرواد» وكلها معبرة عن «فكره الكوني، ونظرة النفس». وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢، وهي أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» للمعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب الفني». إذ استوسى حياته الفكرية والتأملية والشعورية في هذه الروايات. وزواجها بين الحقيقة وعناصر متخيلة»<sup>(٣٨)</sup>

هذا إجمال شديد لحاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية، منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية، أما بعد هذه الحرب فتجد جيلاً ثالثاً أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه، مثل «مارون عبود» في روايته «فارس أفا» التي كان ينشر بعض قصصها في مجلة «المكتشف»، ونشرت بعد وفاته، وهي رواية تاريخية، كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحياً فيها معانها في العهد العثماني، والثانية «الأمير الأحمر» تاريخية كذلك استوسى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهابي الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة، وليس فيها حرص على فنية الرواية.

لكننا إزاء الجيل الثالث من الروائيين نجد أبعاداً وروى جديدة، ومعالجات أكثر حرصاً على تكتيك الرواية، واحتقن بها رهط من الشباب المثقف. ولعل «سهيل إدريس» في طليعة هؤلاء ثلاثيته «الحي اللاتيني» ١٩٥٤ و «الحندي العميق» ١٩٥٨، وأصبحت التي تحرق» (١٩٦٢)، ومن قبله «توفيق يوسف عبود» في - روايته «الزيف» (١٩٦٩).

وتجدر الملاحظة هنا أن روايات «سهيل إدريس» وخاصة «الحي اللاتيني» كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان، وحظيت باحتراف الأدباء والنقاد، وكانت ملامحها تجسّد في تكتيكها واتجاهها الفكري الناتج من الفكر الوجودي، فليها بصور تجرّية الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل - مع «جانيان» و «مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بحثه دراسية، ثم مع «جانيان» مؤثروا، التي يجرّها رغم صديق عاطفيتها وإخلاصها له، وهو يتخلّى عنها في سهولة معية، رغم أنها تحمل جنيناً، ورغم حبه لها، لما يربطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة، وإلى أخته، وإلى «ناهدة» المتحفظة. ويسود إحساس بالفرق على «سلطة الأيوبيين» كما يسودها الصعر التام من قيود التصرم التي تفرض الرقابة على الممارسة الجنسية، على ما يتسلل في سلوك «سامي» بطل الرواية الأولى - والروايتين الأخريين. ومما أطول تلك الصفحات التي صور فيها في صراحة وبلا مداراة، مغامرات البطل مع الفتيات الفرنسيات، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بوحدة هي «جانيان» أكثر من غيرها، وعكس من خلال هذه التصريحات نهم الشاب الشرق إلى الجنس، في ظلماً لا يترى. ثم لا يلبث أن ينتهي البطل من دراسته في باريس، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى اللدغ عن القضايا الوطنية أو القومية على ماتمكسها صفحات عديدة من الرواية. ثم يعاود في «الحندي العميق» تقديم صورة الشاب المتشرد، على «سلطة

الأيوبيين»، ليجسمه من خلال ملامح باردة ومواقف رافضة حتى تصبح هذه الصورة، هي المثل الذي يتخلّبه الأديب الشاب في لبنان، وبخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «ليلي بعلبكي» في روايتها «أنا أحياء» (١٩٥٨)، وفي روايتها «الألفة الموسومة» (١٩٦٠) للثائرة فيها باتجاه «إدريس» على نحو واضح، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية من حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع، وضرورة تخليد موقف للتعامل من منطلق إزاء هذه التقاليد. ولذا نرى في هاتين الروايتين، من خلال تقديم شخصياتها خاصة، شخصية البطل، أنها تعكس «ظاهرة

الاحتجاج والفرد» على وضع الأثني في خضوعها للتقاليد. وللرجل،

كما تنمكس فيها الحرية الجنسية التي يمارسها الأبطال، وكذلك فعلت «ليلي عسيران» في روايتها الأولى «ان تحت غلدا» (١٩٦٢). وفي روايتها الثانية «المحور الأخضر» (١٩٦٣). ودالماً تبرز في هذه الروايات، صورة الفتاة المتسرّدة على المجتمع. وعلى السلطة الأبوية، أو سلطة الرجل بصفة خاصة، والفتاة المتسرّدة في سلوكها الجنسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات، وقد لاحظ ذلك بقى «الدكتور سيد السجّاح» ورأى في هذه الروايات، أن الجنس يبدو فيها خارجاً عن النسيج الروائي.<sup>(٣٩)</sup> وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كتابتها، مستعينين في ذلك بطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه، فلنأخذ من تأثر من الكتاب «بتيار الوعي» مثل «توفيق يوسف عبود» في «طواحين بيروت» (١٩٧٢)، واستخدم «الموتاج السينائي» و «المونولوج» مستخدماً عكس فيه فهمه لتيار الوعي، وفيها تبدأ بالحرب الأهلية في لبنان. كما استخدمه «حلم بركات»، وهو من أصل سورى على ماصرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩، وليس لبنانياً، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مراحل حياته الأولى، وتأثّر بمنهجها الأدبي على نحوها<sup>(٤٠)</sup>. وهو في روايته «سنة أيام» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة. ويتناول القضية الفلسطينية، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره، إذ يجعل البطل في الرواية، هو هذا المجتمع، وليس هو الفرد، وشخصياتها تعانق ما يعانق هذا المجتمع، من هموم وأزمات وأعياء... تصورت فيها مدينة رمزية سميتها «دير البحر»، وأعطى بها «فلسطين» تواجها تحدياً وحصاراً، وكان الحيارين أن تستسلم أو تكافح، فاختارت الكفاح... على مجابهة على لسانه.<sup>(٤١)</sup> وكذلك فعل في روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر»، إذ جعل فيها البطل - كسابقها - هو المجتمع كله، وليس البطل فرداً أو أفراداً، واستخدم قدراته الفنية التي تجلّت في حذفه استخدام المونولوج والموتاج السينائي والحلم والأسطورة. وهو من القاتل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والرواية «ليلي عسيران» التي كتبت بعده سنوات روايتها «عاصف الفجر» (١٩٦٨). وقد عاشت مع القديّين في بعض مواقعهم، ورويت أحداثاً حقيقية استخدمت النسيج الروائي لتقديمها، ولم تراع التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية<sup>(٤٢)</sup>، وكانت هي و «حلم بركات» من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية»، يضاف إلى روايات «حسن ككاشي» و «فهد أبو خضرة» و «سحر توفيق» وغيرهم من نقلا

الريق والندى على حد سواء ، وتستوى في هذا المرأة المتفتة وغير المتفتة ، لأن المتفتة التي نالت قسطا وافرا من الثقافة ، ظنت معه أنها ستنازل حريتها ، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدع بها عائلة هذا «الخوف» على ماتمكسه من خلال مولات «روايات الثلاث» مستعينة بتداعى الملقى الذى يفسح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية ، مستحضرة كل مامر بها من مظاهر الحروف والقهر والعت. وقد اتخذت «الكاتب» كل شخصياتها من «القرية».

في «طوبى أيلول» تستعيد «مى» ذكرياتها في قربتها التي نشأت فيها وخرجت لتتأهل حظا من التعليم ، وتتردد على القرية ، حيث تستحضر ذكرياتها . وهي تقدم نماذج لما فعلته الأوضاع القاهرة في الريف من تبوين من قدر الأثني ، وإخضاعها للأعراف دون مراعاة لإرادتها وعاطفتها ، حتى لو نالت حظا من التعليم ، فهي مقهورة أبدا ، قهر الرجل إياها ، ولأنثيته . وهي تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص فتيات ثلاث ، الأولى «مرسال» التي كانت تعلم بالزواج من «رابح» الذى دفع إلى الهجرة للخارج ، ويزوجونها من «جون» المهاجر صديق أخيا في المهجر ، لكنها رغم زواجها ، تظل طوال عمرها ، تحمل بقاء «رابح» . والثانية «نجلاء» لانتزوح «كالم» الذى يبادلها العاطفة ، بل تفرض عليها التقاليد الزواج من آخر ،<sup>(١٨)</sup> وكذلك الثالثة «ليل» التي تزوج من كهل تسمى بعد هجرته من القرية باسم «سايون» بعد ما كان اسمه «سمعان» ، وقد زوجها أهلها منه تحت إغراء الدولارات ، لكنها ضحكت «لإحدا عاطلنا من الفقر»<sup>(١٩)</sup>.

والكاتب في كل ذلك ، تستخدم التداعي ، حين تستدعي «مى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حين الحقيق ، وزواجهن . المفروض ، وكأنها تستدعي أسلاما ، كج تستعين بالأسطورة أو الخرافة الشائعة في القرية ، وتوظفها هنا ، لتخرج بين مشاعر «مى» وبين معاملته تلك الأساطير من إجمادات ، كاستخدامها لأسطورة «الفرار» و«أسطورة» «باب السكر» و«حيث شاهد أبو خليل جد جدك الجنية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تبصير البطلة «مى» . وأسطورة أخرى اسمها «أبو نواف» الذى ينجو إلى «طاحونه» بعد خلاتها من الناس في الليل ، ليخلو بجماعة من الجن اختاروا طاحونه لإقامة حفلات الزفاف<sup>(٢٠)</sup> . وكأنها هذه الأساطير قد فصحت وعى على عشرات الأساطير غيرها . والكاتب في ذلك ، استخدمت «المونولوج» والحلم وحلم البطلة وهليان في رواياتها الثلاث ، لتعكس مشاعر البطلات وألسنا «الخوف» الذى أجادت تجسيمه في كل شخصياتها النسائية في هذه الروايات ، على مأسفت الإشارة . وإلى «الخوف» وعده يمزى إشتاق الحب لدى شخصيات «طوبى أيلول» وهو الذى كان وراء «انتصار» بطلة «شجرة الدليل» ، لأن خوف الأم من القضيحة والمآر حدا بها للأخذ بمشورة «يودعاس» لتزويجها من «عول» على غير ماتوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار ، والخوف هو نفس الذى كان سببا في «جنون» وعذبا التى كان اسمها «مهير» ، وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عنها ، لأن خوف الأهل من قصة الحب التى شاعت عن «روزينا» في القرية ، دفعهم إلى الحيلولة بينها وبين تلك العلاقة ، شأن موقف أهل القرية دائما ، إزاء عاطفة الحب .

لتصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصى بعد أن كان قد استأثر بها الشعر ، وظل تصويرها مقصورا عليه وحده ، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين ، طرخوا قضية فلسطين ، ليشاركة الفن القصصى الشعر في معالجتها . والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية ، تعتمد - مثل هذه الروايات اللبنانية التى نحن بصدها - على الميل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم للماضي في وطنهم السليب ، على اختلاف بينهم في مستويات الفن . ونحن نشتمون بروايتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «يوسف حبشى الأشقر» في روايته الأولى «أربعة أفراس حمراء» (١٩٦٤) التى استخدم فيها المونولوج والتذكر والرمز وهليان ، وعكس فيها إحساسا بالعت ، تخلت في مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤزنون إلى الانتحار . وأكمل في روايته الثانية «العت جلود في السماء» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التى أفلتت من «المصير العابت» - على مايراه - في روايته الأولى ، مستخدما فيها «تيار الوعي» على درجة أفضل .

ومن سار على نهج هذا التيار أيضا ، «إميل نصر الله» الذى كتبت ثلاث روايات في هذا المجال ، بدأتها بروايتها الأولى «طوبى أيلول» (١٩٦٧)<sup>(٢١)</sup> ، والثانية «شجرة الدليل» (١٩٦٨)<sup>(٢٢)</sup> والثالثة «الرهينة» (١٩٧٤)<sup>(٢٣)</sup> ، وهما جميعا تصور الريف اللبناني - وهى تنفرد في هذا الاتجاه - وتركز الفتاتى إلى وضع المرأة في هذا الريف ، متعلقة كانت أم غير متعلقة ، وتلع فيها على نقل صورة الفتاة «المغلوبة على أمرها» وضحاياها دائما في غار التقاليد القاهرة ، وشعرها في هذه البيئة بالفراغ الروسى ، وبالقرية إزاء ذلك القهر ، كأنها «مزل .. ألا ترونه ؟ .. أقدى قدرى .. أود الانتاح .. على حد تبصير «ريا» و«بطلة» وشجرة الدليل» التى أفضى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعى إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة في حلق أهل قربها ، مثل «زهرة الدليل» .. مظهرها جميل وطمعها مر ، وهى وطنها صام يحلب الموت .<sup>(٢٤)</sup> وهذا القهر يفرس في نفوس شخصياتها النسائية «الخوف» دائما ، يظل مسلطا فوق رؤوسهن كالسيف ، حتى يسقط في النهاية ، ويهدم الحد الفاصل بين العقل والجنون ، وما الخوف في رواياتها ، إلا غلبة الرجل على المرأة وجبروته وأنثيته ، حتى ليؤدى بها هذا الواقع إلى الانتحار ، على ماحدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجنون» على ماحدث لشخصية «روزينا» - في «الرهينة»<sup>(٢٥)</sup> التى مازال - رغم أنها كانت في الثلاثين ، تعيش حالة تجمّع على نفسها الحب الذى حبل بينها وبين تحقيقه ، وهى تخلق في ذكرياته في حلم دائم ، وهليان هستيرى ، وأصبحت بذلك الجنون أسطورة من أساطير القرية . وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذى حولها إلى أسطورة . هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السيئ في حمل شباب القرية إلى الهجرة منها إلى المدينة ، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا ، ومالهذه الهجرة من أثر في حرمانها من الشباب ، وهم مصدر قوتها وغناها وثرائها ، وماهذه الهجرة إلا بسبب فقر القرية الذى يجعلهم في خوف لا يرام ، سواء أكانوا رجلا أم نساء . لكنها في رواياتها تكاد تنصهر نظريتها على المرأة ونصتها بعاتيتها بأسرها ، وتصورها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسدت في نفسها لعوامل القهر ، حتى لقد جعلتها في حالة خوف دائم ، مما جعلها فريسة المجتمع

أن أنتفض لإنسان آخر أو أفكر فيه»<sup>(٥٦)</sup> على ما جاء في المونولوج الداخلي لهذا الرجل، في مستهل الرواية؛ بما يجعلنا نتوقع أن تكون أزمته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين نحفي في متابعة الرواية، لكن الكتابة تكشف بنفسها عن سر أزمته في الصفحات التالية، إذ قد فقد رجوله إلى حد تضخم إحساس الشك لديه، في انتماء ابنه إليه أو «إلى أي إنسان آخر». لكنه لم يكن من ذلك الصف من الناس الذي يستسلم ولأمر وقع عليه وانتهى. بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراهنات، إلى أن يلتقي ذات مساء بإحدهن في حفل. ولم تكن تتجاوز العشرين، طفلة عابثة لأهية يحس نحوها بماطفة. ويتوهم أنها تبادلها إياها... كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والجدران... في الشقة رسوم وكلمات خطتها «هانيا». «أنا أجمل بنت في العالم». «وأنت لانهب سواي». كان يبحث في كهولته وأزمته عن «أم وهي أصغر من أن تكون أمي». لأنها طفلة صغيرة غريبة فيها أنانية الطفل وقسوته، كان يبحث عن عاطفة الأمومة لتعوضه ما فقد من رجولة، أو سامة مع زوجته المستسلمة التي لا تثير ثورة إيجابية حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الشابة التحلة التي كان أخرى بها أن تكون المعلقة بينها وبين ابنه. ويعيش في أزمة الزود لحوفه من علاقته بتلك العذراء (ص ٧٨)، ثم ينيها، وإليث ان يندم ويقرر السفر ملتسما السورى، لكن حين يظل في قلبه، ويظل يعلم بأشواقه نحوها، وأشواق الجنس إلى الأخريات، حتى بالعات الجسد كانت رغباته الدنيئة تنهز إليهن.

لأدري ما تخمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هي في ضمير مبدعها، ربما كانت تلعب من خلال مضمونها، إلى وحالة التفاف الاجتماعي، وإلى الأدراج في شخصية الرجل من خلال مانتله من تداعيات «البطل» من تحفظه مع زوجة. يفرض عليها قيودا ولا يرضى لها أن تقيم الحفلات أو ترتدي القصير من الثياب، أو أن تنير لون شعرها، لكنه مع ذلك يستيح نفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة، ومع أخريات، بل مع نساء الليل. والكتابة هنا تصرح بأن شعوره مع هؤلاء كان طافحا بالتفتز والاشمئزاز. ولعل في ذلك ما يلمح إلى الاحتجاج الخفي على سلوك الرجل الذي ينتمي إلى هذا الطراز من الرجال.

على أن البطلة، رغم ما فيها من طفولة، فإن صورتها تمكس التحرش الشديد، فهي جريئة شديدة الإقدام في لقاءها معه، تخرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتعاين معه في صراحتكشوفة، وتلتبس الأعداء للقاتل، إذ تكذب على أمها منتقلة بزيارة إحدى صديقاتها، وحين تعلم ألا جدوى من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرجولة، تقيم علاقة جسدية بأخرى. وربما في ذلك السلوك ما يحمل معنى التحرر من قيود الجنس المقروضة على الفتاة.

على أن هذه القصة القصيرة التي جاءت في «هست وثمانين صفحة»، حافلة بعلام تيار الوعي إلى وظفتها في روايتها التالية على نحو أشد امتلاكاً لها، كاستخدام الرمز مثل «الصحراء» التي استخدمته

لكن «الحوف» كما عكسته هذه الروايات، في مجاح واقتدار، كان ممثلاً بصورة شديدة الإشعاع والإعلاء، في شخصية «رابة الحى» فنة الزهينة. هذه اجادات أيما إجابة في تصوير الحوف الذي يستحوذ على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلي، وعلى كل سلوكها وتصرفاتها في عالم الواقع. وهي في كل الرواية تمكس صورة عجيبة لتأثير الحوف في تصرفات الإنسان استجابة لما استقر من كوامنه، إذ تبدو لنا مدعورة من سطوة «عمود» الذي يعمل والدها لديه، ويفرض سيطرته عليها وعلى القرية بأسرها. وقد وهبها ابوها له منذ ولادها استجابة لرغبة هذا الذي للسيطر إذ طلب منه أن يحبس الطفلة زوجها له. ويبلغ الحوف بأنظمة حد ثقلها شخصية «عمود» في كل لحظة تخلفها نفسها بالتححر من قبضته حتى تبدو صورته مجسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهي مع «مروان» زميلها بالجامعة... الذي يبادلها العاطفة وتسمى الإفلات من إفسار خوفها من «عمود» لتشكل عالقها بالزواج. لكنها تحقّق بسبب هذا الحوف، حتى تستسلم للأحلام والأوهام ويرامى لها في أحلام يقظتها كابوسا عيفاً. يتحول ليها وبين حريها. والكتابة في كل ذلك، تقف متميزة بين الروايات الليتانيات. إذ قصرت فيها على الريف. وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه. وأضافت جديدا حين التفتت بطلانها النسائية من الريف. وعالجتها سواء بقيت هذه الشخصيات في الريف، أو انتقلت إلى المدينة بغية التعلم، واستخدمت في معالجة تلك القضية في قالبها الروائي، عناصر غير قليلة من تيار نوعي - على ما تبين. وذلك الاتجاه أيضا جديدا على الأدب النسائي الروائي في لبنان، إذ تعتمد صاحباته في المقام الأول على الأسلوب السردى في تكتيك رواياتهن. لكنها تتفق مهم من تبي موقف الاحتجاج النسائي. وبالتأثر بأطراف من الفكر الوجودي في محاولتها الدفاع عن تحرر المرأة إزاء مواضعات المجتمع. وبأطراف من العلية التي تمكسها من خلال تداعيات بعض شخصياتها تأثرا بكل من أليركامي أو كافكا حين تظهر جانبين خلوا من المني. وتقف رواياتها متميزة كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة. وهو ما لا نمر عليه إلا قليلا في الرواية النسائية.

وتشبهها في جوانب من هذا كله، الأدبية «حان الشيخ» وهذه الأدبية لما ثلاث روايات آخرها رواية «حكاية زهرة»<sup>(٥٧)</sup> التي صدرت في ربيع ١٩٨٠. وهي تمكس مايلته من امتلاك لأدواتها الفنية. على نحو أعظم مما بدا في رواياتها الأولى «انتصار رجل ميت» (١٩٧٠)<sup>(٥٨)</sup> والثانية «فرس الشيطان» (١٩٧٥)<sup>(٥٩)</sup>. وفيها جميعا تستخدم «تيار الوعي». ونجمل للذكريات على لسان الشخصيات أساس الصياغة الروائية في كل منها، ونحفل فيها كلها بعناصر من هذا التيار. بحسن استخدامها. وتتفق في توظيفها لنابها الفنية. ومن ثم فهي تطرح السرد القصصي. وتجنبه ببناء عن عالمها الروائي. على ما فعلت «إميل نصر الله». وقد حدثت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التي تقدمها على لسان البطل. تنقل إلينا من خلالها عالمه. فهو في السادسة والإربعين من عمره. متزوج من امرأة لا تعمل. وله ابن في سن المراهقة. وهو صبي شهر. يعيش أزمة نفسية. وربما من أثر نشأته الأولى، «فأنا أعيش لنفسي. لم تفكر أمة في أن أبيض لإنسان آخر، ولم تشترط على

الصحراء. وهي من أسرة «شيعية مسلمة»، مهاجرة من الجنوب اللبناني، وأبوها كانت له تجارة راجحة وتابعت دراساتها في القاهرة، بعد إتمامها المرحلة الثانوية في بيروت، وهي تستعيد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التي تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة، منتقلة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها، مارة بمراحل صباها وشبابها. أو مستخدمة الدخائل في الذكريات والتوارد في الحواضر لنقل كل تلك المراحل عن طريق المونولوج الداخلي «للطلة»

وهي تعكس فيها كفاحها مع التقاليد والقيود التي فرضها «الأب الحاج» الذي كان شيعيا شديدا الخسلس بمعتقداته إلى حد رآه فيها متزمتا، بغض بالكاء متأثرا بسباع القرآن، وتعبد كثيرا «شديد الطيبة إلى حد البله، حتى ليقع فريسة لحذاع شرهه، (الرواية ص ٦٥)، ويرفض الاحكام إلى القضاء. وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب في موتها، وإلى حد بقاءه في المنزل رافضا الالتجاء - كسائر الناس - إلى الاحتماء بالملجأ من زوال حدث في بيروت، اعتقادا منه أن ذلك حرب من قضاء الله، ونقص من درجة التوكل عليه سبحانه وهو عبيد عصي، يضربها حين يراها مرة، وقد خلعت الحجاب وهي صغيرة (ص ٦١) ويمنعها عن الصلاة وعلى النهوض للسجود في رمضان، لكنها كانت «تغلبها خارج البيت». وهي في هذه الذكريات تعكس جانب التحدي لسلطة الأب الذي أشرف على تربيتها - بمعرقه جديها بعد موت أمها- منذ أن كانت في الثانية من عمرها، إذ إنها ترفض إطالة الثياب كما ترفض أن تضع على رأسها الحجاب (ص ٧٥) وهي في المدرسة الثانوية. حتى تستطيع في النهاية التحرر من إفسار هذه القيود التي فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا في كراهتها إياه. وقد أضمرت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتواجهه بكل مظاهر التحدي. (ص ٨٣).

والقصة في إجمال، فيها معالجات فنية تعكس تطور الكتابة من حيث استخدام تيار الوعي، وهي أقل تحملا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من «كل من» و«بعلبكي» و«عسيران» و«نصر الله»، وإن كانت الأخيرة في علاقات الفتاة بالرجال واضحة، لكنها أقل حدة وقعرا من مثيلاتها، رغم مغامرات البطلنة في «مصر» مع الشباب في نوادي القاهرة ومغامراتها المثيرة مع «الممثل العالمي المشهور الذي ألقت به في لندن، وهي في هذا تستعين بأوصاف صريحة للجنس (ص ١٠٩، ١١٥، ١١٧...)، تستخدم فيها أفعالا صريحة تعاد وتكرارها وهي تصور أجزاء من الرواية تنتمي إلى باب «الأدب المكشوف». ورغم ذلك، فإن ماتميز به هو إطلاعا على جديد من وضع «الشيعية الجنوبيين» في بيروت، وهي تعرض قصصهم كما تعرضها في روايتها الثالثة دون تحيز، «عائلات هذه الفرق تزح من الجنوب، لتحافظ على نظافة العاصمة بيروت الممتازة ولتقدم ولاها إلى كل حذاء مغبر. أما نساؤهم فيقتظرن مع الذباب». (ص ٧٦). كما أن الجليد هو استخداما لتيار الوعي على درجة أكثر توفيقاً، ولكنها تحشد في لغة «الحوار» وفي لغة المونولوج والتداعي أحيانا، كثيرا من الألفاظ العامية باللهجة اللبنانية التي لايفهمها الكثيرون، على نحو ما نفضل في روايتها

في روايتها الثانية رمزا للشعور بالملل واليأس، (ص ١٠، ٨٥) أو الجليد الذي رمزته به إلى شعور بعيشة الحياة على نحو ما فعلت في «فرس البر» أو استخدامها «الحمام» (ص ٣٦)، وهذا الرمز يستلح على توظيفه في روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق، بل إن الرمز ليشتمل بقوة في عنوان القصة نفسها.. ربما «يكون هذا الرجل الميت» رمزا لموت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع بشخصيته الازدواجية على نحو ما تنقل من تداعياته وذكرياته، وربما كان هذا السلوك هو انتحار من جانب الرجل الذي يتنسى لمثل هذه الشخصيات المريضة وفي جباية البطل إلى الحيرة والتزدد والقلق، مايشي بهذا التبدد والتلاشي والفناء.

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة، والحلم، وكشف الجوانب المنديدة للعالم الداخلي، مكتفية بكشف جوانب بارزة من هذا العالم، - ورغم ذلك - كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي، الذي تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار. وكانت خطوة على هذا الطريق، تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأفضل، فهي ترسم خطي فيها، وتبحث عن طريقها في مجال الإشباع الروائي، وقد خلعت من عناصر الفن إلى ستوظيفها في أعلاها التالية على نحو أفضل، كما كانت الطفولة هنا بارزة بذكراتها على لسان البطل. وهي في جملةنا حائلة بالغة الشاعرية ذات الإيقاع الموسيقي، والعبارة الشديدة الإيجاز، الحافظة بالدلالة، خاصة حين تكون إزاء «حوار منطوق» يقطع به مونولوج البطل، أتدقق أمام «حوار شاعري». سواء أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دانيا»، أم بينه وبين زوجته أم بينه وبين أحد أصدقائه. أما لغة الذكريات فقد خلعت من العامية التي تكثر من استخدامها في الروايتين التاليتين، مما جعل القصة كلها، تبدو وكأنها قصيدة نثرية.

أما في روايتها «فرس الشيطان» فإنها خلعت فيها خطوة أفضل، إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التي تمكيناها روايتها الأخيرة من حيث اعتدائها إلى وسيلة الحلم، وخاصة حلم اليقظة، واستخدام الرموز على نحو أشد تفهما لإيحاءاتها، كال«حمام» (ص ٣٦، ٨١) وهو هنا رمز للطهر، وكالصبر، و«التلج» وقد استخدمتها في القصة السالفة على ما سلفت - ومثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يصمد دلالة جنسية أما الأحلام فقد كانت لا تلحظ من «الكابوس» (ص ٥٨). وهذه الأحلام والكابوس يتجلى استخدامها لها في روايتها الأخيرة استخداما فنيا له وظيفته الهامة في تكتيك الرواية، إلى جانب ما استخدمته هنا من أحلام اليقظة (ص ٧١، ١٠٢، ١٠٤، ١٢٠...). وهي فيها تعكس على لسان «الطلة» أحلامها المستبعدة بمشاعرها وأفكارها الواضحة، ملحة عليها في لقاء «مروان» الذي قابلته وهي في طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة ضلعه قلبا، كما استخدمت «الطفولة» وهي تقفز لتحل أكثر أقسام الرواية، وتمثل أكبر جوانبها. وتوظف هذه العناصر كلها، عن طريق «التداعي» الذي يشكّل لنا نصبة البطلنة «سارة» التي بدأت تستعيد ذكرياتها وهي نازحة بعيدا عن بيروت، في صيغة زوجها «مروان» الذي أعير ليحاضر في الجامعة بهذا البلد الذي يوجد في قلب



السبعة<sup>(١٩٦)</sup> وهي تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة . حياتنا وعلاقاتنا معها الخارجي . في الفصل الأول من القسم الأول (خمس فصول) جاءت التداخيات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها الباكورة . وعندما يلامح بادرة من تلك الطفولة الشقية المعبدة . مع أمها التي كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها . والتي على لسانها كذلك ، والثالث « على لسان خالها » هاشم علوش « الذي تنقل إلينا فيه انتماءه السياسي إلى حزب القوميين السوريين . وتعنى إحساننا بتجنب من الصراع الحزبي في «لبنان» والرابع « على لسان زوجها » ماجد « والخامس « على لسان البطلة » والقسم الثاني « في فصلين » الأول « على لسان زهرة تصور فيه الحرب . والثاني « وهو بمثابة الفصل السابع والأخير » هو أطول الفصول (ص ١٣٨ / ٢٢٧) وأشدها احتمالا بالرمز والشاعرية . وفيه يجل كل ماضي من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية . من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهي تلج على استدعاء ذكرياتها التي أطلعت على كثيرها في الفصول السابقة عليه . وعلى تكرار الواقع والذكريات الحاضرة والماضية على لسان البطلة وتعتمد إلى تكرار « لازمة » أو أكثر كضرورة من ضرورات « تيار الوحي » وهي تستعين بالمونولوج الداخلي للشخصية . مزاجية دائما بينه وبين ذكريات البطلة الخاصة . وبجانبها الذاتية . فهي ذكريات تغترز إلينا قفزا لترج بنفسها في مونولوج الشخصية . وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تعترف إلى التخييل المراد في العمل الفني . وربما كان إقصاء الذكريات إلى حد خطتها الدائم بذكريات الشخصيات الأخرى . نابع من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداخيل والتذكر الرمزي من خلال الشخصية . فلفتت الشخصية تصور ذاتها تصويرا مستقلا . وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من منطلق موارد الكلام « أو اللاشعور » فإنه في هذه الحالة يدعها تذكر عفويا لا إراديا . ويصور لنا تلك الغفوة بكل ما ياتح ، دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات الشخصيات الأخرى على نحو مقصود . وربما كان هذا أول ما يلاحظ القارئ لتلك الرواية .

وهي في ثانيا الرواية ، تنقل لنا حكاية البطلة « زهرة » التي تستجمع خيوطها من ثانيا الرواية . ونقلها لنا من خلال المونولوج الداخلي . والاستبطان والتداعي . والديالوج الخارجي . وتجسد الزمان . وتتقل البطلة من اللحظة الحاضرة إلى الماضي القريب أو البعيد ، ثم تعود إلى الحاضر لتقطع الذكر إثر كلمة على لسانها أو لسان شخصية غيرها . وتتقل لنا الحاضر عن طريق الحوار المنطوق . ومن خلال ذلك كله نلم بجناها . فهي حياء فاة مثقفة حاصلة على ليسانس في الفلسفة . دمية الوجه في الثلاثين من عمرها . ولدت لأبوين من أسرة من الجنوب . الأب شرس « إبراهيم » محافظ متشدد . أمها يعمل في شركة « الزام » وأصيل للتقاعد . (ص ٢٨) ، أما الأم « فاطمة » فهي غير متعلمة ، وهي تأثم من غير علم زوجها مع صاحب لها ، وتصبح البطلة وهي طفلة . إيمانا في المداورة والتخييل والحداد . لكن الأم غرست في دم الطفلة بذور الحيانة ، وفي ذلك نبوءة بما سيحدث للبطلة من استجابات لتوازع هذه الحيانة وقد ظلت هذه مكبوتة في نفسها ، ونحي هذا الكبت في شخصية الطفلة « شعورا دائما ، جعلها

الثالثة ، حتى لراها تلتقط ألفاظا من الدامية غاية في الغرابة . والآداء منذ فترة بعيدة . ترجع إلى « حديث عيسى بن هشام للموصلية » في بداية القرن العشرين . قد استقروا على لغة وسطي لنقل الحوار . حتى لاتعوق هذه الدامية المتخفى عن تذوق جالية العمل الفني . وأبرز مثل على ذلك هو « عنوان الرواية الثانية نفسه »<sup>(١٩٧)</sup> وأظن أن الكثيرين لا يعرفون أن « فرس الشيطان » هو حشرة كبيرة خضراء . اسمها في لبنان « القيوط » . ولسماتها مؤلة . — هذا — رغم ما لهذا الاسم من دلالة رمزية تشير إلى غدى البطلة تحديا فيه إيلام . إلى ما في القسم الثاني من الرواية من « سرد » يغلب على « المونولوج » منذ ركوب البطلة ظهر السفينة وطوال أجزائه من تفصيلات تتناق مع الضرورة الفنية (٨٩ / ١٥٥) . يد أنها في روايتها الأخيرة « حكاية زهرة » تعنى إحصاسا بما عمله بطلة الرواية « زهرة » من مواقف الاحتجاج على سلوك الوالدين . وبالإحساس بما تطفح به الحياة الحالية في « لبنان » من الشرور واليشاعة . التي تذكرنا هذه الحرب . وبما تطفح به من تناقض وسم سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحيانا تنقل إلينا إحساسا بالبعث . رغم ما يأتي على لسان البطلة من فلتات لسان تذكر فيها اسم الله . ولعلها شخصية قلقة حائرة مترددة بين الشك والإيمان . والعبيثية والثباتية . وهي تواصل بذلك سيرتها التي بدأتها في روايتها السالفتين . ولاسيما « فرس الشيطان » الحافلة بمظاهر الغر والتمحيد . المتأثرة فيها بتأثير الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في أيامنا . لكنها رغم علية هذه الاتجاهات فلها . تسيطر على أدواتها الفنية في استخدامها « تيار الوحي » وتبدي فيها عميقا لاستخدامات عناصره .

على أن الجديد في هذه الرواية . هو تصويرها . ليشاعة هذه الحرب المدمية المعبدة . من خلال تصويرها معاناة « البطلة » « زهرة » التي كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الحظي والنفس . وسقوط الذين اكنوا ينبرون الحرب من حولها . ولكن تلك الحرب رغم بشاعتها — على ما نقلت إلينا أجيالها الدامية — فلها لا تنسى أن تصور لنا فيها — صدى للموجة السائدة — صورة الفتاة المتمردة على سلطة الأبوين ... المنحردة من كل قيود وبخاصة ما يتصل بقيود الجنس وهي في انجهاها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية . من الفئة القليلة التي عاجلت هذه الصورة القاتمة الشريرة لحياتها العرية المعاصرة . في رواياتهم . على ما يمثل في « طواسين بيوت » لتوفيق يوسف عواد التي حمل إلينا من خلالها نذرا تنبأ بالحرب اللبنانية ، « وستة أيام » سنة ١٩٦١ حلیم بركات التي تنبأ فيها بحرب ١٩٦٧ . و« كوايس بيوت » سنة ١٩٦٦ للعلاء الحسان (السورية) التي تحدثت عن هذه الحرب . ونقلت صورة حية لواقعها . وتنبأت بدوافع الحرب التي جعلتها راجعة إلى الجنس . وإلى « النظام الطبقى » الذي يوجهه هاد الحكام وانهيارهم . وقد تواطأوا مع الصهاينة . لكن هذه الرواية فيها تجسم لحرب لبنان بنوع خاص . وهي بذلك تحمل مضامين سياسية إلى جانب ما نعمله من أفكار أخرى متأثرة بالاتجاهات الفكرية لشباب الرواية اللبنانية .

على أن ما يمتنا في اهل الأول في هذه الرواية . هو تكتيك « تيار الوحي » الذي استخدمته الكاتبة في صياغة تسجيها . من خلال فصولها

غدث وكأنها منقولة بأصفاة متصلة من اللالة والكآبة ، تنائر برشاشها على نحو « لاإرادي » بما فطحت به نفسها من هذه الذكريات . وما إن تلتقي برجل « قناص » ولص حرب « حتى تستسلم له ، وتلق بنفسها بين أحضانها ، وهي ملتدة بالذات حس وثى ، وتغدو أشد ما تكون الأنثى نهالكا ، لعلها تلتق بنفسها إلى شيء ساحر خللاب ، ظل يرادوها طوال عمرها ، جانما في « منطقة اللاوعي » ، هذا الشيء كله عاطفة وتوزر وانشأ وهذيان وعريضة .. كم كانت تظهر في ثنابا ذكرياتها خيالات وأحلام أشبه بخيالات المرض ، وأحلام المخبولين ، أو هذيان الضمومين ، وهي حين تستسلم للفرية كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب ، يبعدها عن الوجود المحس حتى تنسحب جانبا ، وليبدو بعيدا غائما متواريا في ظلال السحب والدخان التي تعقدتها قذائف المدافع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التي يضربها حول البيت أب قاس ، وأم خادعة . وهي ترسل معه في آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الداس الذي لا طاقة باحثه له ، لكنها تصحو بعد محاولة النسيان - من عالمها الخيالي المستعذب ، على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صرعية برصاص القناص ، وكأنها ضحية الحرب أو الكبت أو الخوف الذي دفعها إلى مغامرة بائسة . ولكونها تبني من وراء عملها أن تظهر صورة مجسمة للفتاة اللبنانية التي تقع فريسة التقاليد أو الحرب ، نراها تتوسل بتيار الوعي ، تنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة بالحافة أبدا ، المنطوية على نفسها تكبت في أعقابها ميول انحراف رغم أنها تظهر المهدوء والاستسلام .

وهي تطلعت على عالم البطلة الحقن اللامري ، عن طريق التداخي والتذكر اللاإرادي « منتقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي ، ثم مرتدة إليه ، على نحو ما تعكسه من خلال فصول الرواية كلها ، فأحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعي أخرى ، في فيض وجريان وبغير رتابة ، وهي كلها ذكريات ملغمة بالحنن والأسى وتجارب عميقة أثمة . ولتأخذ مثلا من « الفصل الثاني » الذي تمحكي فيه على لسان البطلة ذكرياتها في « أفريقية » . والبطلة تقوم بدور « الراوي » في تلخيص حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها في إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلتها « وخالها » في المطار . في زيارة له قبل أن تزوج اتهم في نفس المدينة التي يقم فيها وتستهله بقولها : « كنت أظن أنني سأعرف على ملاحم خال لحظة غمض قدامى في مطار إفريقيا . رغم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها ، فهو قلا زارنا قبل هربه إلى إفريقيا « لكنه ظل موجودا أينما كان ، وكيفما كان ، في أحاديث العائلة ، وعلى لسان جدتي ، وفي قلوب خالاتي خاصة خالتي وفاء التي تكبرني بعامين فقط .. كل شيء يتعلق بخالي هاشم كان خارجا عن المؤلف ، حديثه طريقة حياته .. أصنفاؤه ، طعامه ، فقد كان يسكن من وقت إلى آخر غرفة يستأجرها في بداية قرب الجامعة الأمريكية .. » (ص ٢٢) . ثم تستسلم في الذكريات في تجريد الزمن الحاضر كارة الهفوي إلى الماضي على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر قولها بالمطار عند استقبالها إياها « أنت البيت الوسيعة-الباقى كن نساء » . مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال القادمين . ثم تنقل لحظة من

تعيش وراء الأقن تحلم بخاطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، وتفتقر إليها ذكريات هذه الطفولة الآتية ، فتذكر دائما ملاحمها الحفيفة التي تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على « الكلمة الأولى » من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقفت خلف الباب في الغرفة المظلمة وتتصقح هي وأُمها في الحائط ، ويسرى في عروقها « خوف » سرى إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى يدخل « الرجل السمين » الغرفة . وكان في طريقها إلى هذا الرجل عمران بطريق ليس هو الطريق الذي يقطعانه في عيادة « الدكتور شوقي » الذي يعالج الطفلة ، على ما كانت تقول أمها ، لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار « عليه لطحانات سواده ، والوطواط الذي بهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويولت الجدار المقابل يقع كحلبة أرجوانية » (ص ٩ / ١٠) . ومنذ هذه اللحظة غرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردها طوال حياتها ونقله إليها بعامر كثية من عناصر تيار الوعي في ثنابا الرواية ، ويشع في كل أرجائها ، حتى ليصبح « الخوف » كأنه عنصر أساسي من عناصر بناء الرواية منذ تلك اللحظات الباكرة في نفسها . وكما غرس فيها « الخوف » وخالفط دامها ، كذلك غرس فيها الكذب والاندفاع ، وقد كانت أمها دائما تؤكد للطفلة البرية أن هذا هو مكان الطبيب وتصديقها ، رغم أنها استطاعت فيما بعد أن تبين أنه غير الطريق ، إلى ما غرس فيها من خيانة وبشاعة استقرت في « اللا شعور » . ولما أخ هو « أحمد » لم يكمل تعليمه ، وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه في أمريكا ، وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٧٨ / ١٨٠) . ولا يلبث أن تحوله الحرب إلى « قناص » ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أقرانه القناصة . ولأنها تعيش في بيئة محافظة - رغم خيانة أمها - كانت منطوية ، حسنة السيرة ، في ظاهر سلوكها ، متفوقة في دراستها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت القدرة ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين « مالك » الذي أغواها وأفقدتها عذريتها (الصناعية أو الزرفية) وكان متزوجا بجمل دائما في حرص صورة زوجه وطفله في حافظة نقوده ، ولم تكن نجبة ، وكان صديق أسرتها وأخوها (٣١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٣ ، ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خالها من « ماجد » المهاجر إلى إفريقيا لكنها فشلت في زواجها ، وتعود إلى بيروت لتعالج من نوبات « صرع هستيري » أصابها هناك للمشاجرات العنيفة بينها وبين زوجها ، ولما بينها من تناقض حاد .

لقد غرست أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعي « رغم ما غرسته فيها من التحريم والخوف والبشاعة ، وحشمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتندخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداعياتها طوال الرواية ، وكانت هذه الذكريات ، تمثل في أعقابها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حثينا إلى عالم آخر فيها وراء الأقن ، ينقلها من عالم الظاهر الدمع ، ومن أسوار بيتها الشقية ، وكم كانت تحس في هذا الواقع المحيط بها ، بالرتابة والكآبة والسآة ، وباختناق الأنفاس وتناقل وتناقل الحركة في صدرها ، وكأنها شدت إليها بأثقال من حديد ، حتى أحلامها هذه ،

مغامرات صباه وشبابه فتلقا إلى «ضمير الغائب» ويحدثني عن محاولة انتحار أوتيس من أجله وهو في سن السادسة عشرة، ثم يحدثني عن محاولة محاولة انتحار ابنة صفيح أنجني». (الرواية ص ١٩٧). وكان في وسعها أن تنتبه إلى مثل هذه الغائبات التي لا تستخدمها كاتب «ديار الوحي» إذ لا يلجأ إلى ضمير الغائب، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أحوالها النفسية مستتعة بتناسع هذا التيار الموحية على ماوقفت إليه في بعض أجزاء الرواية، حين استعانت بالرمز والنبوة والأسطورة والحلم بتوحيه والغنيان وما أشبه.

و «الوزن» من العناصر الناجحة التي استعانت بها في استبعاد الباطن، واستجلاء الغامض، واستبطان الذات، وهي تبتكر لنفسها أوتاس منه، على ما فعل كبار المبدعين في الفن الروائي والشعري، فالصين أصح هذا التيار، مثل جيمس، و«وولف» على ما أشرنا، خلاصة ارتقاء بالرمز من الشخصي والجاعلي ليكون رمزا إنسانيا عاما. لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية، تستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلنة النفسية وهي تلج على بنا وتكرارها في الرواية كلها، منذ بدايتها إلى نهايتها «كالحرف السمين»، و «طفل الكاوشوك» الذي كان يلعبها في هذا الرجل عندما كانت أنها تصحبها معها في زورباتها إليه.

و «الجدار» الذي كانتا تحران به وهما قاصدتان الدكتور شوق كانت عليه لطخات سوداء، و «الوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة الثوت .. ويلوث الجدار المقابل» (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل». وهذه كلها رموز تبرز من بين ثنائيات ذكريات البطلنة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة، وتعرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى، على ما سلف وهي تنكس من خلالها «الحياة» و «الخوف» و «رضيات الجنس» التي ترسبت في أطوار البطلنة، منذ طفولتها الباكرة. وإليها يعزى كل ما أصابها من اختلال في الشخصية، وإشفاق في التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة. ولم يكن لها ملاذ حين تشبب بها مشاعر القلق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الانخفاء بالحلم، و «الحلم» رمز يبرز إلينا من حين إلى حين في مواقف عديدة من مواقف البطلنة حين تشبب بها أزمة من الأزمان المتواليات التي أحداثها في نفسها تعاملها مع الآخرين. وإبنا لنقص عن دلالة رمزها فتقول «... في الحلم الصغير، كنت أرتاح وأعطط لما سوف أقضه كل يوم، ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤)» فهي تلوذ به بحتمية، في «أفريقيا» حين حاول خالها إغرامها<sup>(٢٢)</sup>. «هرعت إلى الحلم .. وجلست أبكي بصوت صمته كل أفريقيا .. وضمت رأسي بين يدي وأغمضت عيني ..» (ص ٣٩ / ٣٧). لقد كان «الحلم» ملاذها والدربة لها في هذه الأزمة النفسية، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أغلقت عن الدنيا يابا. وهي تحصى أيضا به حين تشبب أزماتها مع زوجها «ماجد» وأسرت أعدل أحلامها وأغلقه خلق (ص ١٠٢) ... أرثوذكس ارتكوفي في هذا الحلم الذي يجعلني أضيغ في الزمان والمكان الذي يقطعني عن العلاقات البشرية. (ص ١٠٣) .. أريد أن أظل في هذا

الحاضر حتى ووصولها لزلزل خالها حيث يدور بيها حديث، ويحاول ملاسة وجهها، ثم صحبها ذات ليله إلى السبيل لمشاهدة «فيلم». فأحاطها بيده وشد على كتفها فتملكت وحركت يدها بعيدا عادت أرى شخصيات الفيلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام، واستيقظت لأرى أمي تنفخ كالبجونة «من تحت شرابفت الرجل ...» (ص ٢٥) هذه الحادثة التي ألت بالبطلة في اللحظة الحاضرة، وتذكرها بتيلانها، وإلرازاها ذكرى أمها التي تحضر بجري عميقا في نفسها، وهذه تذكرها بأخرى مثيلاتها مع ابن خالتها الذي مد يده وهي في الضيقة وكانت نائمة قرب جدتها، إذ حاول الاعتداء عليها. ثم تسترسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالجنس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين». ولكنه هذه المرة يقابلها في الضيقة. وتعود إلى الحاضر لتتلق حوارا بينها وبين خالها حيا اقرب من «فراشها وحاولت الانتحار، وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال وتداخل مكررة ماضية نقله مما يتصل بحياتها الجنسية. ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار في الحاضر بينها وبين خالها حين عرض عليها الزواج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد».

على أننا نلاحظ في «الفصل الثاني» الرتبة التي هي من صنع الروائي، ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التي تتدفق بغير رتبة أو اتساق. ولكن الكاتبة في الفصول الأخرى، غفلت السيل للذكريات لتستدق تدفقها الطبيعي التلقائي، وإن تدخلت ذكريات البطلنة مع ذكريات الشخصيات الأخرى، كما نلاحظ في هذا الفصل بإلحاح البطلنة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالجنس والحياة على ما سلف.

وقد نتج على استخدام ذكريات طفولتها لإلحاح بإلحاح الملل أحيانا لكثرة تردها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية. بل في «الفصل الواحد» على ما يعكسه الفصل الأخير، إذ تعدد إلى تكرار ذكريات طفولتها الشقية البائسة، وذكرياتها الجنسية المتوارية عن المجتمع، وهذا يؤخذ على التنكيل الروائي أو تسترسل البطلنة في تذكر ألوان من الحوار بينها وبين نفسها، أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع أخوها. وقد يبرر ذلك أنها تريد أن تنكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة، لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت ماسلف بإطلاعا عليه من تأثير الحرب للممر<sup>(٢٣)</sup>. وفي استخدامها للمونولوج، تحسن هذه الأداة في غير قليل من مواضع الرواية. وخاصة حين يكون على لسان البطلنة المنزعقة نفسها بالذكريات المعضة، وهي تدخل المونولوج في الآخر، وتزيد من تعميق إحسانها بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات في حالات السلوك المتبادلة بينها، والانفعالات الناجمة عن هذا السلوك. وإن كان السرد يتسرب إليه، و«حديث الغائب» يسترق الخطى عملا مكان المونولوج. ومن أمثلة ذلك عندما تحكي بوادر شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالقنص إذ تنقل المونولوج على لسان البطلنة كاشعور بالشعور بالدوار عندما كانت لديه، ويدور بينها حديث صمته فيه يقول «يمكن تب» وتذكر ما كان يحكيها لها من

الحمام .. (ص ١٠٥). وفي قمة أزميتها مع «القناص» ، فراها تناجى نفسها وهي تهتف «لو كان حامنا يفعل لكنت في هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وسحين تبلغ علاقتهما مع القناص ذروتها التراجيدية تناجى نفسها في «مونولوج حزين» وهي تنازع الموت : «.. أريد اللحد والنوم في حياح ، أترك مياحه الدافئة تسيل ، تسيل في صوتها أبعد الطمأنينة ، وفي لمسها لجسدي وكأنها تهدئني ، واعدة إياه بحل انتفاحه ..» . (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على ماتشير تلك الرموز ، هو مرعاً الأمان والطمأنينة لنفسها ، وهو يمسك الجانب المنطوي المضطرب من نفسها حيث تجدد فيه الحنان والدفء .

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل مأوى على الطمأنينة ، لكنها لم تتعمق دلالاته فيها تعميقاً يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو ما نحن نوظفونه هنا وعريكه ، ليحسم لنا مشاعر الخوف والطمأنينة التي لا يجدها إلا في ذلك الملاذ . ومن الرموز المستخدمة أيضاً .. «رمز» «بريشة الطاووس» وقد استخدمته من قبل في روايتها الثانية ، وهو «رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف ، ومدلوله جنسي . ومن الرموز أيضاً «أفريقا» فهي ملاذ لحال البطل وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومي والحزبي ، وهي «ملاذ» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر . و «المهجرة» عند الكاتبة هي ملاذ اللبانيين ، من الفساد السياسي أو الفقر أو افتقاد المرأة الرجل فتصبح أنتد «عاسا» على ما كانت «ملاذ» للبطل إذ قبلت التضحية بثقافتها ومايينها وبين «ماجد» من فروق جوهريه ، وقبلت الهجرة رغم هذه الفوارق . والنهاية الفاجعة للبطله ، هي أيضاً «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع اللبناني الدامس .

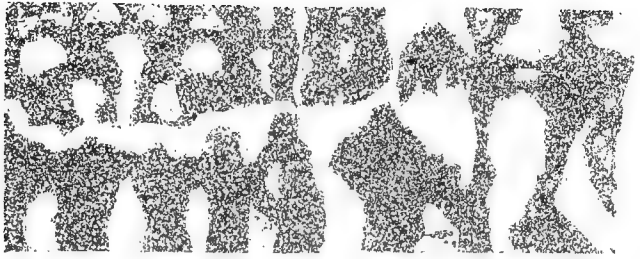
ومن رموزها كذلك «البرقالة وسرنا» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباط بين البطله وبين أمها ، على نحو لا ينصم ، وإلى شدة تأثير هذه الأم في شخصية الطفلة ، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى ما استغرق في حيثيات شعورها من خوف وكذب ورغبات جنسية مكبوتة ، وإحساسها بالظلم لإثارة أنحبها عليها ، مما غرس في أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكره والازدراء لأُمها ، وهز شعور نأما ، واستفحل شره وخطره ، وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية ، على ماتشينا . وهي تستخدم كل هذه الرموز استخداما مكثفا تكشف الكاتبة نفسها عن كثير من دلالاتها ، على ما رأينا لما يوهن من تأثيرها على ما نحن به هذه الرموز التي ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر» ، «فالطر» الحفيف ، رمز التنازل والبشرى ، و «التبيل» رمز الظلمة والخرق ، بل هو الموت والفاء ، ويبلغ الرمز ذروته وهي في نزعات الموت بعد خروجها من بناية القناص . وسحين كانت تمبر الطريق إلى الرصيف الآخر ، أفزع «القناص» وصاصات قاتلة في جسمها . وكانت مستبشرة وهي تمبر الطريق ، فقد وعدا بالزواج منها في ذلك التفتحة الأخير بينها ، وصورها «خداة الجنس» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكان الحرب قد توفقت» ، عندما قال لها بأنه سيترجى .. هذا الليل جميل .. رغم أن زخات المطر خفيفة قد بدأت تهطل .. لكها

وفي استخدامهما «الأساطير» ، تلجأ إلى أبسطها ، مثل استخدامهما «القرينة» كلما كان يحزنها أمر يثير أزميتها النفسية : «وه .. صمت صوفى يعلو ، لكن كأن قرينتي زارتني في ساعات الصبح والظلمة ، وقطعت جبال صوفى ..» (ص ١٠٤) وذات مرة وهي في الضيقة نادتها قرينتها : «.. ونفت منها حيث أرتقي نفسها وهربت منها ..» (ص ١٥١) ، «ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن» ، وقد شدتهم الحرب الأخيرة فجاءوا جميعا من قراهم في الجنوب التجاء إلى «بيروت» ، وكانت تسمح مثل هذه الضجة وهي نائمة ، وعادت «قرينتها» تنصبرا هي نائمة ولا تستطيع فتح عينها ، وكانت تراقبها زاوية الفرفة ، «وقد جاءت بصبيحة رجل لم أتبين شكله ، لكن ثقل جسمه كان يبعد عني الشك بأنني في حلم . كان ثقل جسده الملتصق بجسدي يمنحني قشعريرة خفيفة» ، وكأنه مد «بريشة طاووس» ..

وماعدت أحيى إلا أني أترنح وأنقص من اللذة ، وعيني على قرينتي التي لا تزال تراقبني في زاوية الفرفة . وكما وردت أن أكمل انتفاصتي ولذتي أربكني وجودها وانتشائي أمها . وتعلت هذه الأصوات .. وفجأة

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل مأوى على الطمأنينة ، لكنها لم تتعمق دلالاته فيها تعميقاً يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو ما نحن نوظفونه هنا وعريكه ، ليحسم لنا مشاعر الخوف والطمأنينة التي لا يجدها إلا في ذلك الملاذ . ومن الرموز المستخدمة أيضاً .. «رمز» «بريشة الطاووس» وقد استخدمته من قبل في روايتها الثانية ، وهو «رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف ، ومدلوله جنسي . ومن الرموز أيضاً «أفريقا» فهي ملاذ لحال البطل وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومي والحزبي ، وهي «ملاذ» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر . و «المهجرة» عند الكاتبة هي ملاذ اللبانيين ، من الفساد السياسي أو الفقر أو افتقاد المرأة الرجل فتصبح أنتد «عاسا» على ما كانت «ملاذ» للبطل إذ قبلت التضحية بثقافتها ومايينها وبين «ماجد» من فروق جوهريه ، وقبلت الهجرة رغم هذه الفوارق . والنهاية الفاجعة للبطله ، هي أيضاً «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع اللبناني الدامس .

ومن رموزها كذلك «البرقالة وسرنا» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباط بين البطله وبين أمها ، على نحو لا ينصم ، وإلى شدة تأثير هذه الأم في شخصية الطفلة ، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى ما استغرق في حيثيات شعورها من خوف وكذب ورغبات جنسية مكبوتة ، وإحساسها بالظلم لإثارة أنحبها عليها ، مما غرس في أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكره والازدراء لأُمها ، وهز شعور نأما ، واستفحل شره وخطره ، وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية ، على ماتشينا . وهي تستخدم كل هذه الرموز استخداما مكثفا تكشف الكاتبة نفسها عن كثير من دلالاتها ، على ما رأينا لما يوهن من تأثيرها على ما نحن به هذه الرموز التي ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر» ، «فالطر» الحفيف ، رمز التنازل والبشرى ، و «التبيل» رمز الظلمة والخرق ، بل هو الموت والفاء ، ويبلغ الرمز ذروته وهي في نزعات الموت بعد خروجها من بناية القناص . وسحين كانت تمبر الطريق إلى الرصيف الآخر ، أفزع «القناص» وصاصات قاتلة في جسمها . وكانت مستبشرة وهي تمبر الطريق ، فقد وعدا بالزواج منها في ذلك التفتحة الأخير بينها ، وصورها «خداة الجنس» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكان الحرب قد توفقت» ، عندما قال لها بأنه سيترجى .. هذا الليل جميل .. رغم أن زخات المطر خفيفة قد بدأت تهطل .. لكها



القرية مستجيبة القرش بعد القرش ونحشو ثيابها بهذه القروش حتى أمورها «الحشبة».

وكل هذه الاستخدامات، منتزعة - على ماتنين - من البيئة المحلية السائدة، أو هي تتبناها، وهي تسير في هذا أيضا على نهج «إميل نصر الله». لكنها أساطير لا تدرج لترتفع به «الأنا» لتيسر لديها حتى يتدمج بما هو كوني، من خلال هذا «الأنا الفردي». أو «الشخصي»، ليسير به في مسار جديد، ويتدمج فيه الروي بالزمني لعالم «أزل وإلى يميني في العالم اليومي» على مايقول «إزرا باول»<sup>١٥٨</sup>. ومن ثم يتسنى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في ظلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي، فتتزاخم لديه صيغ التضاد والتناقض والتداخل، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير. محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره».

وهذا لايتحقق عن طريق الصور العقلية أو المنطقية. ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الرمز المتعددة التي تعكس قدرا من الدلالات والإيحاءات في بنية حية يتبع لها التمدد والتناقص، ولذا فإن الرمز والأسطورة وأشكال الحلم وغريها، التي يلتقطها الروائي أو الشاعر، تعوضنا في جعلها عن فقر المنطق وعجز الأبنية التي تأتي الشائض، على ماتنوعنا عن جمود المفاهيم الثابتة، وهي تحمل في ثيابها إلى جانب ذلك، مايقفه إلى النهن وتلتقطه من عالم الغيب والعلم. من صور غائبة لايمحيط بها الأسلوب المباشر. ومن هنا أتت قيمة تلك الأدوات الفنية الرائعة في الرواية الحديثة، وبخصوص رواية «تبار الشعور». وقد أحسن الكيكون استخدامها على ماأد لنا في بعض الإشارات السابقة. لكن المبدع إذا لم يرتفع بهذه الأدوات إلى ذلك المستوى السامق، أصبح مقفرا عنه إلى كثير من الحيوية الزائفة بشي الإيحاءات، وكان أقرب إلى المباشرة في أجزاء عمله الروائي على منازي في أجزاء من هذه الرواية رغم ما فيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الجادة. وأمارة الإيحاء البارزة في ماأشرنا من أمثلة استأنت بها في تصويرها حالة الضياع والغربة والحلوف والقلق والبرد التي تعيشها شخصية

وجدت نفس أنفوس في الجدار وأرى البيت ساكنا، والشمس قد دخلت وسطه ولاوجود لسقربتي. ولا لسرجل... (ص ١٥٥ / ١٥٦).

وعلى هذا النحو نستخدم «الأسطورة» متأثرة في ذلك بجزآن الذي كان يستخدم «القرية» أو «الجنية» أو «الثابتة» التي تحول إلى «غريت» يعاديه ويضع الغزوات في سبيله...<sup>(١٥٩)</sup> وهذا استخدام للأساطير منتزع من البيئة، ولا يرتفع فيه إلى الأفاق الإنسانية. وهي تخرج «الأسطورة» بالثبوت - على ماتنين هنا - من تنبؤها بملاتها بالقصاص، كما تخرجها «بالأحلام» و«الكابوس» و«الحذيان» وأحلام اليقظة. وهي إيان الحرب، ماذاقت طعم النوم الحادئ العميق، وكنت أمض في الصباح التالي وكل عظام جسمي مرضوضة. وكأني قضيت الليل الماضي ممددة على الفراش، بينما كان ينحني على رجلان بسوطيها يخلداني» (ص ١٣٥).

وهي هنا تخرج «الحلم» و«الكابوس» الذي يعكس تجاربها البشمة مع كل من «مالك» و«ماجد». لكن استخدامها للأسطورة لايتاح من نبع الأساطير العالمية، في صورة إجابية وإغا تستمد من بيئة المحلية، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران، وهي ترى منهم أن «القرينة»، تقابل «الضمير» أو «الرقيب» أو «العرف الاجتماعي»<sup>١٦٠</sup> وهي تنبئ في هذه المحلية. «إميل نصر الله» - على ماأسلفنا - حين سخرت أساطير القرية لتجسم مشاعر بطلاتها خاصة في «طيور أبول»<sup>١٦١</sup>. وإلى ذلك، فهي تخطط للأسطورة المحلية بالحقيقة، حتى يبرز كل منها بالآخر، على مايتضح في أسطورة «الناظرة» أو «الحشبة»، والتي تحولت من حقيقة إلى أسطورة، وليست هذه الأسطورة التي يحكيها «أهل القصبة» دون أن يعرف شيابها حقيقتها، إلا لعمتها «خديجة» التي أصيبت بلوثة بعد ضياع فلسطين، واحتجاز ابنتها التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين، و«ضاعت بضياع فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣). ومايرتد «ناظرة» وراء الأقن، تسير في القرية وهي تهلى، متطلعة إلى حيث احتجزت ابنتها في الأرض السلية تنتظر عودتها، حتى سمعها «الناظرة». ثم استبد بها الحذيان فشرعت تطوف

الجنوب .. هذه مؤامرة ضدهم ، ونحن نفشل هذه المؤامرة .. ومرة يقول «قلوبها طافية» (ص ١٨١ / ١٨٢) .

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها في النفوس ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الضياع يبيعون إلتناهم الزراعي من التبغ في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنا أن الناس الذين كانوا دائما يجشون الحرب ، أصبحوا يجشون نهايتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وأنهم يجشون لذلك أن تنتهي فينقطع مصدر عيشهم ، على مايتضح ذلك من موقف أخيا ، بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها ، إذ تحبها نفسها ، بالحرف من نهاية الحرب ، حتى لايجنى «القصاص» . لأنه إن تركها «لن يكون هناك رجل آخر في حياتي .. والحرب قد جرفت معها القاييس لكل شيء» . للفني والفقير ، وللمجال والبشاعة .. (ص ١٩٨) . وهذا «القصاص» نفسه ، هو أثر من آثار التناقض «الذي أشاعته الحرب بين الناس ، فضخصيته تنطوي على ملاح إنسانية ، وشأنه في ذلك ، شأن أحمد ، لكن الحرب قلبت معايير كل شيء» .

يبد أن أعظم تناقض هو ماحدث لشخصية البطلة نفسها . فهي المزدودة الخائفة المدعورة أبدا ، تنقلب فجأة ، في عتبة صارخة . ولاندفاع إلى التهلكة دون تمهيد ، فتبدل شخصيتها على غير توقع . لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة مجسمة لما أحدثته هذه الحرب من متناقضات إذ تصدى في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أحوال لتصرف القصاص عن القتل ، وكانت قد لتهت عينها في المنزل المجاور لعمتها في إحدى زياراتها لها . وحديثا نفسها أن تحرق منه أو تبغله عن السلطات ، لكنها فجأة تندفع مستجيبة لحيلة ألست بجيالا . وصممت أن تتوصل بهذه الحيلة لتحول بينه وبين القتل . وتندفع إلى بناء عمتها المجاورة لبنايته لتنفذ هذه الحيلة . لتظهر نصف عارية - وحتى تلفت نظره - وهي تندندن بأغنية (ص ١٦٩ / ١٧١) . وتنتجح إلى لففت نظره . لكن الأمر لايلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية عمومة بينهما ، تشبع فيها كل ماكانت تزخر به أعاقها من أحلام الجنس وزرعاته ، ونحس انه حقق لها ماكانت تنفضله من انتشاء الجسد على حد تعبيرها (ص ١٢٥) . وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكدا في نفسها . حتى لقد كانت تهتف وهي في طريقها إلى كلب مرة ، في فرح وغبطة ... وأخذت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر .. وكانت في كل لقاء جسدي بينهما تحس بشوة تحمل ألم الماضي ومرضه ، وتغمر كل داخلها الزائر بالمراد والحلم والآثية الثائرة الخائفة ، وتوتر كلها لتتقدم مسحاة «فوق كل أيام الماضية» (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها ، بل يعكس إحساسا صارخا ببشاعة الحياة ، وخولها من المعاني .

لكن ماينفج من بشاعة هذه التناقضات التي تقفها خلال التناقض والموتولوجي الداخلي ، مارسمته من بشاعة هذه الحرب التي لاينق ولاطر ، وإن كانت تلجأ إلى التصريح والمباشرة والفرقير في نقل أكثر أحوالها وتناقضاتها ، وكان أخرى بها أن تسوق أمثلة - على كل كذا - دون التدخل المباشر الذي يقرر ذلك كله .. لكنها في إجمال ، كانت على

البطلة ، متأثرة بالحرب الأهلية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الفاسدة بالتناقضات . وقد أحسنت تحريكها لمعاطفة الحرف التي تستبد بنفسية البطلة ، استبداد وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المحتل المضطرب اللامعقول حتى تجعلنا نحس أن «الحرف» هو الدافع الأساسي لكل ميول البطلة وخوارطها وانفعالاتها ، وبخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرز «الجنس» قضية كبرى في الرواية ، على نحو مايميز «أحوال الحرب» ، وكلاهما يؤثران في اتجاهات البطلة وميولها ورغباتها وتصرفاتها .

«والجنس» مشكلة كبرى لدى البطلة ، ومنذ البداية تتلحنا بحياة أمها في طفولتها ، وتصاحبنا في ثنائياها ، وتبرز ذكريات هذه الطفولة الخائفة بين الذكريات الميثورية ، كأنها شبح خفيف يطارد البطلة إلى أن يسوقها في النهاية إلى التهلكة ، وبين هذه البداية والابتداء تبرز مشكلة «الجنس» لتظل يوجه بشع في علاقتها مع «مالك» الذي يفرض عليها علاقة منحرفة معه ، فتلجأ له في تسلع مزدود ، وكانت علاقتها به تحمل «علاقة المتفرج الخائف» (ص ١٦٦) . و«مجامد» زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالفتيان حين يقرب منها ، وعلاقتها بقصاص البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢) .. وهي قد تقلدت عذريتها ، وأجفض مرتين . (ص ٣٦) ومن قبل حتى خالها المكافح الثوري ، يحاول إغواءها . هو وابن خالتها (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧) . وهي تصور الجنس تصورا يتسم إلى «الأدب المكشوف» . والتمري الفاضح وتستن بمباريات حادة صارخة . في تصور هذه العلاقات ، خاصة علاقتها الأخيرة بالقصاص . ورغم أن البطلة .. وهي امرأة محافظة . وهي عجول ولا تعرف الرقص والناث . وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بفكرة نبرد الفرد وحرية إزاء قيود المجتمع من أثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات النسائية السابقة .

أما مشكلة الحرب . فإن الكاتبة قد عكست بشاعها وتناقضاتها وأحسنت الممزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال الفصلين الأخيرين في الرواية على مايمثل في شخصية البطلة (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية أنبيا «أحمد» الذي تحول إلى «قصاص» ، وشخصيات رفاقه . وفي شخصية القصاص . وأحسنت تصوير دوافع هذه الحرب المعاصرة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بمشاعر الأمل والألم (ص ١٧٩) ، فالحرف على ماتحكيه البطلة من خلال تداعياتها وموتولوجياها ، وبخاصة في نظر أخيا الذي تتناقض مفاهيمه عن دوافعها ، فهو يحارب ليدافع عن «حق الشيعة الموهوم» أم أنه هو و«كل الشيعة» جلب على بيروت أم هو يحارب «لبدافع عن الفلسطينيين ضد الكاثوليك» .. ؟ (ص ٢٨٠) ، لكنه هو نفسه شأن كل المتحاربين لايعرف السر وراء دوافع هذه الحرب المشؤمة ، يوما يقول «إنه يحارب لأنه شيء رجع مفهوم ..» لكنه يتراجع ويقول : «أنا وغيري محارب الإمبريالية ، محارب أمريكا ، وأحيانا هذه خطة إسرائيلية لتفريق العرب عن بعض يريدون قسما ولن يفلحوا» . بعد أيام يقول «إن الفلسطينيين يحاربون معنا ، ثم الفلسطينيين لادخل لهم في هذه حرب لبنانية محض .. بعد أيام .. أنا شخصيا أحارب من أجل القضية الفلسطينية .. أنا مع أي عروم ، أنا مع الأقليات ، وهم أقلية مثلنا أهل

فينا عالم الأحلام والحزن إلى العالم الطفولي . وه الطفولة و الخوف . يكادان يكونان معاً « اللازمة الدائمة » التي تبرز في ثابا الرواية وتفرض وجودها في تجسيم كاشف عن أعصق الدلالات . وكان كلامها « لازمة موسيقية » تتردد أصداؤها في أجواء الرواية كلها . في مزاجية فنية رائعة منها ، وهي مزاجية تقوم هنا بدور الحبكة في القصة السردية . وتبث الانساق والانسجام . إناثته من تزاوج بين الشعرية الرمز وإيحائاته . ومن هذه المزاجية الفنية ، مآثره من تزاوج بين الفضيلة والرفيلة في شخصية البطلة ، فهي مطهرة الروح ، وثنية الجسد وانقسام شخصيتها بين الفضيلة والرفيلة ، انعكاس للازدواج الذي تعاني منه الفتاة ، وهو ازدواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينها حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصير البطلة . هو تجسيد لضميرها الإيجابي أو اللين الذي غلبت الرواية تأرجح بين وبين ميولها الكائنة التي كانت تعطل علينا من خلال تداخيات البطلة . . . لكن مصير البطلة على النحو الذي رأته « صاحبة الرواية » ، غير مقنع . فكيف لفتاة وهي تعاني سكرات الموت . إثر رصاصات قاتلة ، أن تسخو بمثل هذه التداخيات التي لا تسع لها مقام الرواية في « تبار الروعي » ، ولما تسع في القصة السردية : على أن « مصير البطلة » على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى في « اللاشعور » ، وهو في الوقت نفسه . انتصار للعرف نفسه وتأكيد لسيادته . . . على أن مصيرها يوحى بأنها كانت « ضحية » مثل الكثيرين . . . في كفاح الروح الإنسية . في سبيل إيجاد الانساق في غار تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء البشرية الضارية .

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان ، وهي في رذيلتها ونهايتها الفاجعة ، وعلاقتها العاجلة أو اللامعقولة بقناص الحرب ، هي في كل ذلك ، شديدة الأمانة في الوشاية بأصدها الواقع المعاش في بقعة عزيرة من علتنا العري ، في حقبة دامية من تاريخنا ، فهي تجمع بين المتناقضات المتحم بها ذلك الواقع المحيط . فهي لاهية . وجادة ، وهي جاحدة ومؤمنة ، وهي شجاعة وجبارة ، ومغالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والحلقية .

وإن كنا في نهاية الأمر ، لآري مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة القائمة التي نقلتها الأدبية في روايتها « حكاية زهرة » وفي روايتها السابقة عليا بنوع خاص « فرس الشيطان » التي تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة متمردة متطرفة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحلدة متمردة على هذا النحو العاث ، الذي نقلته في الرواية ، وإن بدا هذا التحل على هنا ، وكأنه حتى أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيش ، ولم هذا الاختيار الدائم لبطل ضائع كبت عليه الغربة الروحية ، وكأنها حتمية ، لا يجد لأزمته سوى حل فردي زائف ، فيسقط منها مستملا لغرائزه ؟ ولم هذه الشخصية الباجرة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ . . . أليس في الوسع تقديم رؤية تنشرف فيها مستقبل أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا ننقض من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، بما وفرته

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك المتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العري الذي دمته هذه الحرب ، وهو يصارع في بيئة غدت تحكمها التوازع ذاتها التي تحكم الضواير . ولاسيما دافع الأثرة الذي ترسم صورة براققة لوحيشته .

وإن هذه الحرب لم تكن ملحة للشهوة المادية التي استبدت بالنفوس يدفعها غملا جارف إلى الغم المادي ، قالال هو الميود الأوحسد ، وهو المعيار الوحيد لقيمة البشر ، وهو رقيق الحياة ورضائها الذي يسيل في الأقواء ، بل هو الدم الذي يتدفق في المروق ، ويمد تلك النفوس الضالة ويغذي عقولهم وقلوبهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفتهم بل هو دينهم ودينامهم ، وهو المادة التي تصاغ فيها أحلامهم ، تحت طلائحه السحرية يدعون الجمال ويفترون الجرائم ، ويذهقون الأرواح ، وهي تترك كل ذلك في أسلوب شاعري آسر ، يفوح بنا في ضمير وجودنا وأغوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات غلظا في فضل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) ، وهي تنقل فيه كفاح « حركة الللال الحصيب » في سبيل إنشاء سوريا الكبرى ، وتتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد «قواد شهاب » والحكمم بالإعدام على «سعادة » بعد فشل هذا الانقلاب في عيد رأس السنة ، وتحدث عن «حزب جنرالات القمصين الاشتراكي » (ص ٥٣) ، وعن «الكاتب اللبنانية » ، وعن «التجادة » ، وما فعله أعضاء الحرب بعد فشل الانقلاب ومنهم خال البطلة «هاشم » ويتبدرون هرجهم ، وينجح هو في الفرار إلى أن يستقر أخيرا في إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي ، بعد ماكانت ملاذا لأبطال «ماجد » من «الفساد الاقتصادي والاجتماعي » . . . وهما مثلال أنماط المهاجرين من لبنان .

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو ما فعلت في روايتها الثانية من نقلها قضية الشيعة «دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا «حلم بركات » في روايته «عودة الطائر إلى البحر » التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في تحرد وموضوعة وربما كان حديثنا عن «الصراع السياسي » إلى حديثنا عن «حرب لبنان » من العناصر الجديدة القليلة التي تصاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هوما فردية على ماسلف . وربما تحيزت في ذلك عنها ، فهي إلى الموقف الفردي ، تنقل إلينا «صورة للصراع السياسي » في لبنان وهو من أسباب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية مجسمة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء . كما تحيزت بمقدرة الكتابة على تخليص تبار الوعى في أكثر أسسه ، توظيفا فنيا لافتا .

وأعظم مقدره فنية أتيجت للكتابة في توظيفها عناصر هذا التيار تجلت بنوع خاص ، في توظيفها «عاطفة » «الحوف » و«ذكريات الطفولة » . . . وهذه تبرز لنا دائما في الرواية طفلا يسكن أعماقها صغارا ، ولكنه لا يغارقنا كبايرا . وقد يسلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام البقعة أو الحرب من واقع الحياة المأدر من حولنا ، إلى عالم الطفولة تلوذ به ، وهذا استسلام لتداخات الماضي الكائنة في نفوسنا جميعا ، والتي نتجاوز

لعملها هذا من عناصر الفن ، في إطار تيار الوعي .

كما يعكس قدرة الكاتبة على التجديد والتجريب ، وقدرتها على الإفادة من تطور الرواية العالمية ، على غرض يوهيتها القلة . في هذا العمل ، الذي يمثل نصفاً فنياً تتفوق فيه على عملها السابقين ، وهو نضج دل عليه احتفال شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار ، وإن قلل

من تأثير هذه الشاعرية لدى المتلقي ما جاء في الرواية من «عامية» وبعض الكلمات المحلية التي لا يفهمها أكثرنا

لكن الكاتبة في مجال ، بهذه الرواية الحافلة بما أشرنا إليه من عناصر الفن الروائي الحديث ، تشارك في مسيرة الرواية العربية .

## • هوامش

- (٣٢) دراسات لأعلام القصّة في الأدب الإنجليزي ، للدكتور طه حنود طه ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٦٦ : ص ٩٢ / ١٢٥ .
- (٣٣) نظرية الرواية ، ص ١٦٧ .
- (٣٤) من حديثه لا نشر في رده على الدكتور لطيفة الزيات نقلاً عن كتاب : الجهود الرواية للدكتور عبد الرحمن باقلي ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٢ ، ص ١٠٢ .
- (٣٥) بانوراما الرواية العربية للدكتور سيد حامد السناج ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٦ / ١٧ .
- (٣٦) القصّة في الأدب العربي الحديث للدكتور محمد يوسف عجم ، بيروت ، دار الشافعة ، ١٩٦٦ ص ٤٣ .
- (٣٧) نفسه ص ٣٠٧ / ٣٠٧ .
- (٣٨) الترجمة القليلة في الأدب العربي الحديث للدكتور يحيى عبد الدائم ، القاهرة ، دار البنية المصرية ، ص ٣٧٧ .
- (٣٩) بانوراما الرواية العربية ، ص ١٠٧ / ١٠٩ .
- (٤٠) المرفق الأول ، تحقيق ، العدد رقم ١٠٠ ، آب ١٩٧٩ ، من حضارة له في ندوة لاهاد الكتاب العرب في دمشق ، ويعبر فيها عن مشاعر الغبطة لزيارته وطنه بعد غياب دام خمسة وعشرين عاماً ، ول الحمد نفسه لتخصّص طباعة الكتاب وأعماله . وفيه أنه ولد في الكركين ، في منطقة صفدنا في سوريا ، وأنه من مواليد عام ١٩٢٦ ، وحاضر وهو صابر إلى لبنان ، وتخرج في الجامعة الأمريكية بيروت عام ١٩٥٥ ، ثم تال الدكتوراه في علم النفس الاجتماعي في جامعة ميشيغان ، عام ١٩٦٦ . أما أمهاته الأربعة فهي ثلاث روايات مطبوعة ، هي : القسم الحظراء (١٩٥٦) وستة أيام (١٩٦١) وعودة الطائر إلى البحر (١٩٦٦) . وله مجموعة قصصية هي : المصمت والظفر (١٩٥٨) ودكتور الجلة وفيها أنه وأستاذ علم الإحصاء في «جورج تاون» في واشنطن .
- (٤١) نفسه ،
- (٤٢) صدام القنبر ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٨ .
- (٤٣) طيور أنبلول ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٧ .
- (٤٤) شجرة النخل ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٨ .
- (٤٥) الرينة ، بيروت ، مؤسسة نول ، ١٩٧٤ .
- (٤٦) شجرة النخل ، ص ٢٠٧ .
- (٤٧) الرينة ، ص ٨٢ ، ٨٩ ، ٩١ .
- (٤٨) طيور أنبلول ، ص ١٩٦ .
- (٤٩) نفسه ، ص ١٠٦ .
- (٥٠) نفسه ، ص ١٦٦ إلى ١٦٧ .
- (٥١) حكاية زهرة ، بيروت ١٩٨٠ ، حقوق النشر للمؤلفة . (لا يوجد اسم الناشر) .
- (٥٢) انتصار رجل بيت ، بيروت ، دار البهار للنشر سنة ١٩٧٠ .
- (٥٣) فرس الشيطان ، بيروت ، دار البهار للنشر ، ١٩٧٥ . (نقح في ٢٤٨ صفحة من القطع المتوسط) .
- (٥٤) انتصار رجل بيت ، ص ٧ .
- (٥٥) تنوير الكاتبة إلى أن فرس الشيطان هو حشرة كبيرة تنسج في إلام الرواية ص ١٧ .
- (٥٦) نقح الرواية في ٢٢٧ صفحة من القطع المتوسط ، وهي بذلك تقرب من حجم مؤسس الشيطان .
- (٥٧) ومن ذلك كديابا من أمهات زوجها زيارته لهم في سترهم في أفريقيا واستدعاها صورا كثيرة مترجمة معاداة في تمدد وانفتح من الكاتبة لإعجاب هذه الذكريات : انظر من (ص ٨٠ - ٩٦) .
- (٥٨) جبران خليل جبران لمختل نعيمة ، القاهرة ، دار الهلال ، ص ٢٢٢ .

- (١) نظرية الرواية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ترجمة الدكتور إميل بطرس صمان ، مراجعة الدكتور رشاد رشدي : ص ١١ / ١٠ .
- (٢) القصّة في الأدب الإنجليزي ، تأليف الدكتور طه حنود طه ، القاهرة ، دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٨٧ .
- (٣) نظرية الرواية ، ص ١١ / ١٢ .
- (٤) نفسه ، ص ١٢ .
- (٥) نفسه ، ص ٢٠ / ٢٤ .
- (٦) عشر روايات خالدة ، تأليف سميرت موم ، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد المحسن ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ : ص ٧ / ٨ .
- (٧) غروباً جديداً ، تأليف آلان روب جريه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ١٠ .
- (٨) نظرية الرواية ، ص ١٦٦ .
- (٩) القصّة في الأدب الإنجليزي للدكتور طه حنود طه ، ص ٦ / ٥ .
- (١٠) نفسه ، ص ١٣٠ .
- (١١) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تأليف وديعت هفري ، ترجمة الدكتور محمود الرهبي ، ص ١٧ / .
- (١٢) نفسه ، ص ٢٦ / ٢٧ .
- (١٣) القصّة في الأدب الإنجليزي ، ص ١٥٥ .
- (١٤) تيار الوعي ، ترجمة الدكتور محمود الرهبي ، ص ٢٦ / ٢٧ .
- (١٥) القصّة في الأدب الإنجليزي ، ص ١٥٧ / ١٥٨ .
- (١٦) نفسه ، ص ١٥٨ / ١٦١ .
- (١٧) تيار الوعي ، ص ٧١ / ٧٢ ، القصّة في الأدب الإنجليزي ص ٢٠٤ .
- (١٨) نفسه ، ص ٨٧ / ٨٨ .
- (١٩) نفسه ، ص ١١٥ .
- (٢٠) عالم القصّة ، تأليف برتراندي فوتي ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى حلاوة ، القاهرة عالم الكتب ١٩٦٩ ص ٢١٠ .
- (٢١) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
- (٢٢) موسوعة جيبس للدكتور طه حنود طه ، الكويت ، وكالة المطبوعات ١٩٧٥ ، ص ١٥٩ / ١٦٤ .
- (٢٣) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
- (٢٤) نفسه ، ص ٢٨٥ .
- (٢٥) نفسه ، ص ١ .
- (٢٦) نفسه ، ص ١٩ / ٢٢ .
- (٢٧) ينتمي التنوير بمجهود الأخذ الدكتور طه حنود طه في مجال التبرير تيار الوعي ، وهو منذ عام ١٩٥٥ أثناء دراسته في أيرلندا ، يمكن على دراسة جيبس ، وتيار الوعي ، وأعلام القصّة الحديثة ، وله فضل كبير في هذه المجالات ، بل إنه أراشد ينتمي الاعتراف بتأثيره في هذه المجالات المستندة ، وكان يقيم وقتنا من رواد الكاتبة عن «تيار الوعي» في الأدب العربي الحديث ، وكتابه الموسوعي عن «جيبس» من أروع المصادر وأعظمها في هذا المجال . وأعترف بالانتماء إلى هذه الاستعدادات منه ، على ما أفتقد كثيراً حين كان شرفاً بزيارته واستاذته في الجامعة ، ولطالما أفتدت من فيض علمه ، ما أقربه دائماً ، عرفانا مثنى بالجميل .
- (٢٨) قلعة آكل ، تأليف إدويند ولسون ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، الجمهورية العراقية ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة رقم ٢٧ ، عام ١٩٧١ ، ص ١٧٩ .
- (٢٩) موسوعة جيبس جيبس ، ص ٢٤٩ .
- (٣٠) نفسه ، ص ٢٤٠ .
- (٣١) نفسه ، ص ٣٨٨ / ٣٩٨ .



## ملحوظات

# الفصل الثاني الفكاهية

عن

و

يلاحظ جورج ميريدث George Meredith في مقاله عن مولير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات ألسنت Alceste وطرطوف Tartuffe وسليمين Célimène وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدي صرف... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تطوى عليه من كوميديا، وذلك من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينا وبين العالم الأكثر حكمة حوها، أو لنقل بينا وبين المجتمع، أو بينا وبين مجموعة العقول التي تتبع منها روح الكوميديا»<sup>(١)</sup>. ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة» في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدي في المسرحيات المشار إليها. ولكن هذا العالم هو عالمنا؛ فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك، هي المجتمع. وهذه الشخصيات عند «ميريدث» هي الشخصيات التي نخلطنا ونصحدث باسما، إذ إنها تجسد ذلك «الدوق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» وتحتلته<sup>(٢)</sup>. إن إدراك الكوميدي – طبقا لنظرية «ميريدث» عن الكوميديا – يؤكد أن كثيرا من ذوى العقول السليمة<sup>(٣)</sup> «بشاركونا فيما نشاهده» فملاحظتنا الشخصية الكوميديا، وضحكتنا منها، بعد تأكيدنا لما يبرئنا وتبينا لها، واستبعادا لكل ما ينصرف عنها.

تأليف  
أندريه جيسون

ترجمة  
نصر أبوزيد

اهتمام «ميريدث» الأساسي هنا ينصب على الدراما. إن المفهوم العادي في الجماعة للتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يغضبون بشكل مبالغ فيه» ومن المثقفين والمتكلمين والمدعين وذوى النومة المفرطة<sup>(٤)</sup> ويشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون المئات لشهواتهم الجنسية» والمتجرفين إلى الضافات، وللجميع حول السخافات، وذوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى، والذين يتخبطون تمهيطا جنوبيا – يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مهمتهم، وحيث يتكون حزمة الأعراف

يقول ميريدث: «إن إدراك الروح الكوميدي يمنح المطلق نوعا من المشاركة الزائفة؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر، وتحس أنك لا تستطيع الحرب منه، وأنتك لاتود ذلك حتى إن استسلمته»<sup>(٥)</sup>. وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريدث تمرقا ساخرا (واستخفا) لكل ما هو نفيس للاجتماعي. ويلزم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد «انتائنا» والاجتماعي؛ فالضحك بما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا. ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقا أن

بوليفي التأكيد والثبوت (فتحت نعرف أننا محفون وعلى صواب لأن ما نعتقد يتناقض حتما مع الترييفات التي ضحكنا منها) .

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتي ، يقول في *Leviathan* : « ليس انفعال الضحك إلا اسرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية مازال معترفا بها اليوم ، فقد أفرها على سبيل المثال كل من أرسطو وديكارت ونسبت إليها . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن - فيها يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عتيق في نص كلاسيكي ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ، إنه مفهوم تشكله لنا القصة فتقع في أسره ، وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية . أثنى دون أن نناقش منطقها الجوهري . ولأسباب أمانا إلا الاختناع للمعنى الذي تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم ، ما دمنا مستقرين فيها وفي سلسلة العلة والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ، وهي السلسلة التي يطلق عليها بارت في كتابه « S/Z » ، يُعَدُّ العلية والسؤال في *prosaetic and hermeneutic codes* ونتيجة لذلك بعد أي رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية ، أو أي انحراف عن المعايير التي يقرها النص نفسه ، « عجزا » أكيدا ، ويبدو سوطا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتأثر مع تلك القيم والاهتمامات التي تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذي يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من دون كيخوته أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيمان بولفاري أو إيمان ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إذعان لصواب النص ، وهو صواب يدعي لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

في بداية كتاب «متعة النص» في *The pleasure of the Text* ، يدعو بارت إلى أن «تحليل شخصا ما ... يلقى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبيعية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التحلل المطلق عن ذلك الشيخ القديم ، شيخ التناقض المنطقي ، شخصا يتقبل في صمت

التي تربط الناس بعضهم بالآخر ، وحيث يستنبون بالمتعلق الزين والمدل الواضح » . ويضع هذه الحقايق الكوميديية قد أوردنا بعض الأخلاقيين - أو يمكن أن يوردها في كتبهم ، كما فعل هيري فيلدنج Fielding ، إذ إنها تقع في إطار اهتمامهم كما تقع في إطار اهتمام المهجائين (مثل التكلف والتفاق واستخدام الكلمات الطنانة في الحديث والتحدق والتفاحة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلازم مع مقتضيات السلوك السوي (مثل عدم الانساق ، والرقة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب - انتهاك «الأعراف» التي تربط الناس بعضهم بالآخر) . وحيثما ينهار السلوك المعال السوي تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة «ميرديث» المكتوبة في عام 1877 م - بالنسبة إلى ما نحن بصده - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ، فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أي قبل ظهور ما نعتقد أنه الانحياز الحديث بضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربي على وشك أن يستقبل بشكل نهائي شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا في مجال الرواية . وإذا ربطنا مقالته ميرديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميديية فيها يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي تحمل وصمة عار ، إنها تتحدث لغة لا تليق إليها بالا ، وحديثها لا يستحق منا أي اهتمام جاد ، وأنى محمد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لممارينا تخليه ضحكنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميديية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ، فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ، وهذا أمر نكتشف عنه نماذج «فيلدنج» من المثاقين والمناقضين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامتعية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكوريين Pechorin وبارازوف Bazarov عند كل من ليرمونروف Lermontov وورجينييف Turgenev مجرد مثالين ضمن أسئلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بيكوريين أو بارازوف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي نجده في القصة الكلاسيكية . إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما نميزه القصة الكلاسيكية ونعبر عنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوره القصة ، يكون مصيرها الهجر هو الدور الكوميدي . ويقوم الضحك في مثل هذه الأحوال بدور الإيحاء (إيحاء الترق والحماسة والجنون التي يمكن أن تسبب اضطرابا في التسلسل المحدث لمطلق القصة) ، كما يقوم أيضا

● علق المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت ، والصحيح أن بعد العلية prosaetic هو البعد الذي يطلقه بارت على توالي الأسس في الرواية طبقا لمبدأ السببية ، أو طبقا لما هو متوقع خلا في السلوك البشري (انظر S/Z ص 18) أما البعد التأملي Hermeneutic فهو يتعامل مع الوحدات القصصية المعقدة في النص التي نحدد دلالتها - بطرق مختلفة - في إطار سؤال أو إثارة إشكالية محل في النص بعد ذلك (انظر S/Z ص 17) للترجم ...

المجتمع»<sup>(٨)</sup> وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة، مادام الكاتب يلتزم للمعايير المستقرة في طريقة تناول، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين. إذ القصة هي صوت المجتمع، صوت ذلك «النوع العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا». وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أي انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك. والضحك عند برجسون عقاب تقوى يوقه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي. يقول: «إننا نجد دائما في الضحك نية مبيتة للانتفاص من قدر جارتنا، ومن ثم تقويته»<sup>(٩)</sup> ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتفي بشئ من التحليل والتكيف بمفهوم «التقوى» هذا؛ فليس المهم - ونحن نضحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويها، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه، وتؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها.

إن أعطاء الحديث المنحرف كوميديا، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرا حصرا دقيقا. وأبسط هذه الأنماط ما يقوم على مجرد اللبس اللغوي (السيدة جامب Gamp مثلا في مارتن تشوزلوفيت Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأنها واضحة وغير مضطربة، وفي مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض. ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انطباع من الوضوح (الشكافية) الذي درجت عليه وصرنا نتوقعه في نوع من الغموض وعدم الكفاءة في الدلالة. ويطلق القارئ هذا الانطباع باعتباره انحرافا عن معيار، وتكون النتيجة هي الضحك<sup>(١٠)</sup>. وهي نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة التزرة والحماقة (الآنسة بات Bates في إيجا). ولقصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية، وبشكل مبهر غير مترابط وعطش، وأسبانيا ما نجد شخصية مضحكة، لأنها لاستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التي تتحرك فيها.

والإحجام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (فلورا فينشنج Flora Finch) في (فوري الصغير Little Dorrit) وهو شلوه يطبع النص الكلاسيكي للفعل في تحقيقه، ويقعنا أن الترابط هو الجدار الذي يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة. وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المضبوكة نفسها، وهي نتاج دمج لروا غير كثة (قصص ساتشواتزا على سبيل المثال). ونفاجأ في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجأة، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه. وتعمل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتوقعه؛ ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامنتطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون - فيما يقول بارت - «مثار سخرية في مجتمعا»<sup>(١١)</sup>. وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق، فإنه يصف في الواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي؛ هو الشكل الذي ناقشه الآن. على النص الكلاسيكي أن يستيق شيئا واحدا في مأزق حرج، ذلك الشئ هو التعددية والحلاية التي تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام. وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سخرتها هذه الحلاية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية. ولعلنا نسأل الآن: بأي معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند ميريديث؟

من الواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند ميريديث هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة في رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا؛ وهو نفس الدور الذي تقوم به شخصيات أخرى في رواية علو البشر Le Misanthrope. وهناك تماقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء، يشبه ذلك التعاقد القائم بين اللذين يسخران من ألسنت وبين المضحكين. وهناك - كما سبق الإشارة - تعاقد أيضا بين القصة والقارئ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا مبيارا ونموذجا للحكم. ولأن القارئ قد نشأ وترى في أحضان هذا المنطق، خاضعا للتشكل على أساسه، ومستملا للتمرس به، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يُفنى بمحدث «العالم الأكثر حكمة» ويصفي إليه. إن الرواية - فيا يقول فيليب سولاورز Philippe Sollers - «هي الطريقة التي يصوغ بها المجتمع نفسه؛ الطريقة التي يجب أن يحيا بها الفرد لكي يتقبله

الاستنتاج البعيد (ناتى بمبو Natty Bumpo فى حكايات الحروب الجلدى Leatherstocking Tales ) وكذلك الكوميديا التى تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians ) ، والكوميديا التى تعتمد على التركيز القصصى المفرط (قصص سام ويلر فى أوراقي بيكويك) ، أو على الإسهاب المفرط (سانشو باثرا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدي فى النص الكلاسيكى . وتحقيق هذه الحاجج طالبعها الكوميدي عن طريق الإخفاق فى التقيد بنظام القصص التى تقع فيها . وهناك تمارض خاص وملحوظ - فى كل هذه الحاجج - بين الجهد التنظيمى المبذول ، الذى يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد - سلباً أو إيجاباً - فى النص الكوميدي .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يملل وحده كوميدي دون كيخوته على سبيل المثال ، فهى نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا فى النص الكلاسيكى . إنها - على وجه الدقة - نط يحصر النص الكلاسيكى على التبادع عنه ، فهى نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ، نص تزول الفواصل بين حقيقة ما ينشأ به وبين خياليته . كما تزول الفواصل فيه بين الشئ ورفيقه ، وبين التلقى واللائق . إن التشوش الكوميدي فى دون كيخوته هو التشوش الذى يحصر النص الكلاسيكى على أن يتجنبه مها كان الفن . وعليها إذن - لكي نفهم كوميدي هذه القصة - أن نجاوز مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيراً - فى هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» فى النص الكلاسيكى . إن «قانون التماسك» - فبا يرى بارت - هو الذى يؤسس جانباً من قابلية النص الكلاسيكى للقراءة ، حيث تتناسك كل الأجزاء وقائله «بشكل مراقب قدر الإمكان» .<sup>(١٢)</sup> وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لبداً عدم التعارض . وينوع النص الكلاسيكى «تناسكاته» مؤكداً فى كل مناسبة إمكانية «ثبات» الأحوال التى يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق «ربط الأحداث التقاربية بنوع من الرباط المنطقى ، أو الإخفاق فى تحقيق «الدوق السليم» . وما يبدو لنا غريباً بشكل كوميدي فى دون كيخوته إنما يعود إلى خرقها للبعد الذى «لقانون التماسك» هذا ، وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولا يلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذى يحمى النص الكلاسيكى نفسه ضده ، ولا يلقى بالا إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التى يبنى النص الكلاسيكى بنقلها إلنا . ويتخطى ذلك كله بالضرورة فى سياق النص على أنه عتب كوميدي .

وإذن فنحن حين نضحك من دون كيخوته يكون «الدوق السليم» للنص هو المتصرف فى ضحكنا ، إذ هى التى تجعل هذا الدوق مشروعاً . وقد قال آرثر كوستر Arthur Koestler بحق إن

نضحك منها - تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتقوّه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التى تعيش عالم الرموز الذى يخلقها النص ، ويرغم ذلك تسمى فهمه بشكل كوميدي . وتمتد شخصية دون كيخوته نموذجاً فذاً لهذا النوع من الإخفاق . غير أننا حين نتعرض لكوميدي دون كيخوته نصف بالطبع غطا من أعماق التناول الكوميدي قدر له أن يستمر فى كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية لسرفانتس . ويعد عالم سرفانتس واحداً من العوالم التى تقوم العلاقة بين الدال والمذلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة فى دون كيخوته - من ناحية أخرى - مهترزة وغير ثابتة . وليست معالجة دون كيخوته أساساً معالجة كوميدي ، إنها كوميدي فقط فى إطار القصة التى وردت فيها ، وهى قصة شتم عالمها الخاص ولا تنافس بعد ذلك واختلاف دون كيخوته عن الإطار القصصى الذى يحيط به اختلاف من نوع غاية فى الأهمية ، لأنه يناقض أساس السلطة التى تحتضنها تضع القصة الأهماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات فى النص الكلاسيكى أن هذه القوة لا يمكن منافستها . والشخصية التى تعمل ذلك تسقط فى هاية الجنون ، أى تسقط فى البدون كيخوتية . إن غطا التناول الكوميدي لشخصية دون كيخوته يعد من أشد أنواع الإخفاق كوميدي ، إنه الخط الذى يجارل - من خلال طبيعته السردية - أن يتناسك النص نفسه ، ويتناسك شروط النص ذاته . وهذا هو ما يجعل رواية دون كيخوته - على حد تعبير أوبرباخ Auerbach - تتضمن «ولمقا رساخا يرفع من شأن الجنون كى يعرضه للسخرية» .<sup>(١٣)</sup>

وأحد سبل تحليل الضحك الذى تثيره بعض أعماق الضلوع التى عدناها أننا فى النظر إليها على أساس أنها اغترافات عن معايير التنظيم فى النص الكلاسيكى ، تلك المعايير التى يؤدي النص وظائفه طبقاً لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . ويعد إصرار فرويد على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا - فى هذا السياق - مها وعلى صلة وثيقة بما نحن بصده ؛ فنحن - طبقاً لما يقوله فرويد - نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدي إذا بذل فيها جهداً يجاوز فى اعتقادنا محتاجه للقيام بمثلها . وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذى كوميدي إذا لم يبذل شخص آخر جهداً كافياً نعتقد نحن أنه ضرورى ؛ وذلك لأن التفاهة والقباه تصور فى الأداء الذهنى .<sup>(١٤)</sup> وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا فى النشاط الذهنى وبين الكوميديا المفضلية خصوصاً فى هذا السياق ؛ فالكد الذهنى الزائد عن الحد يبدو كوميدياً أحياناً ، كالكسل الذهنى سواء بسواء ، غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأى نص - فى قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهداً زائداً عن الحد ، أو يجاوز تنظيمية القصة ، يعد شفوذاً كوميدياً . ومن هنا فإن الكوميديا التى تعتمد على التفرقة أو المخذر (الآسة بات) ، وتلك التى تعتمد على الجلد العميق أو

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدئين متعارضين»<sup>(١٤٦)</sup> أي صراع بين «أطر مرجعية مختلفة» أو بين سياقين متلازمين، أو تغطين من المنطق، أو بين عالمين من النص»<sup>(١٤٧)</sup> وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأينا - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية. غير أن الضحك - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد اللبدين، وهو اللبداً الغريب على النص الكلاسيكي. ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكي - جزئيا على الأقل - المنطق المغاير لمنطقه، ويضع النصوص التي تنهده في موقف حرج، كما يضع الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعضده في نفس الموقف أيضا. وليس هناك - إن شئنا الدقة - شيء كوميدي بشكل جوهري ونهائي. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التي تقول إن الضحك تحده العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذي تحده به الظواهر النفسية الأخرى. إن معايير الثقافية هي التي تفرس علينا موضوعات الفكاهة. والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقته، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له). وقد ظهرت في أعمال رابيلز Rabelais وجويس ويكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار البحث الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص، أو هي نفسها النص السائد. ولم تعد النصوص المغايرة، والنصوص التي لا تنق بالآ إلى معيار «الترايط» المفترض، والنصوص التي تخطط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا، لم يعد كل ذلك شلوذا يوضع مجرد في إطار نص منظم ومنطقي، بل صارت هي النص نفسه<sup>(١٤٨)</sup>

ويصدق نفس القول - لو أردنا مثالا آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاليد التي تحكم النص الكلاسيكي نفسه، والتي تحكم تنظيمه النهائي. وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخلد القصصية على أساس تطورها، ثم يراجع من تحقيق هذا التطوير، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية، وتكون النتيجة - كما يقول فيكتور شلوفسكي Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخلد»<sup>(١٤٩)</sup>، وفضحا للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد، وعلها خدعة تضمن اندماج القارئ في الموقف الذي وردت فيه. وقد تكون القلة بين الأحداث القصصية (خصوصا في رواية شتيغنه السامة تريسترام شاندي Tristram Shandy وفي روايات بيكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بدلى في تحقيقها جهد فكاهي، أو صورت بطريقة غير متقنة، سواء من طريق التركيز أو الخلف أو الاختصار. وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت وربت بطريقة كلاسيكية، وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها، والعودة إلى الموضوع الأصلي، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها. وقد يفرق النص غير الكلاسيكي أيضا تقاليد البعد التأويل بشكل كوميدي. وما يطلق عليه ياروت في كتابه S/Z اسم «اللفز» enigma - مثلا - قد يقدمه النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله. وقد يقل شأن هذا اللفز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي، ويتحول إلى مجرد زينة؛ وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس، وقد تصيح مع مرور الوقت عبثا كوميديا.

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التي يمكن إدراكها في النص

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدئين متعارضين»<sup>(١٤٦)</sup> أي صراع بين «أطر مرجعية مختلفة» أو بين سياقين متلازمين، أو تغطين من المنطق، أو بين عالمين من النص»<sup>(١٤٧)</sup> وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأينا - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية. غير أن الضحك - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد اللبدين، وهو اللبداً الغريب على النص الكلاسيكي. ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكي - جزئيا على الأقل - المنطق المغاير لمنطقه، ويضع النصوص التي تنهده في موقف حرج، كما يضع الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعضده في نفس الموقف أيضا. وليس هناك - إن شئنا الدقة - شيء كوميدي بشكل جوهري ونهائي. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التي تقول إن الضحك تحده العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذي تحده به الظواهر النفسية الأخرى. إن معايير الثقافية هي التي تفرس علينا موضوعات الفكاهة. والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقته، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له). وقد ظهرت في أعمال رابيلز Rabelais وجويس ويكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار البحث الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص، أو هي نفسها النص السائد. ولم تعد النصوص المغايرة، والنصوص التي لا تنق بالآ إلى معيار «الترايط» المفترض، والنصوص التي تخطط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا، لم يعد كل ذلك شلوذا يوضع مجرد في إطار نص منظم ومنطقي، بل صارت هي النص نفسه<sup>(١٤٨)</sup>

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص خال من الفكاهة<sup>(١٤٩)</sup> فليست هذه هي الحقيقة؛ فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة يبتقي في النص غير الكلاسيكي؛ شكل يختلف عن ذلك الذي وصفناه فيما سبق. ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقاً بالخلاف الذي ناقشناه حول تنظيم النص. وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعا من البحث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في التناول. وقد يعرض النص غير الكلاسيكي - مثلا - وسائل النص الكلاسيكي، ولكنه يجردها من هدفها التقليدي، وتكون النتيجة نصا زائدا بشكل كوميدي؛ أي نصا يثير لولعات معينة من أجل إجهادها؛ نصا يبيت لاجدواه بطريقة كوميدية رقيقة. ويمكن للوصف - مثلا - أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرأها النص

السرد - مواقف كهذه التي نشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس غنة مرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس غنة مرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التي يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غير أن المعنى والوحدة بظلال أمرين محيرين في النص غير الكلاسيكي . وكما يجيزنا معنى النص يجيزنا كذلك أي موقف محدد في علاقته بالنص ، ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا - فيما يقول سولوز Solers في مناقشته للورامون Lautréamont - « علامة على ضعف ملكتنا المنطقية » .<sup>(١٤)</sup>

إننا نضحك لأننا « غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المهدوفة »<sup>(١٥)</sup> وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لا نتعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من التادرحدوثنا في النص الكلاسيكي ؛ وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عثيا ومناقيا للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيداً لانتفاء أي موضع « للتفوق » يمكن لنا أن نسخر من خلاله . ونحن نضحك من هذا فإنا - أيضا - نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا - بطبيعة الحال - من التقاليد التي يضعها النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، وبعبث بها وبمزها ؛ نضحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه ، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكنا هجويا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التي تعد أداة من أهم أدواتنا .

وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمجيدا كوميديا لابتدائية بعض الجوانب القصصية الأساسية الشائعة وخذاعها ويعرضها على أساس أن مجرد حيل بلاغية ، متكررا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط في قيمتها بشكل كوميدى ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويعد النص مبتعث في نوع من الفكاهة وصفة جواناثان كولر Jonathan Culler بأنه يجاوز للسخرية Metaironic « وهو فكاهة تجعل سياقها » شكل الرواية لاختصاصيل علما » .<sup>(١٦)</sup> ولا يبدو النص الكلاسيكي نفسه - عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص مضحك بشكل كوميدى ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التي تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تخجل التغيير . ونحن نبدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

غير الكلاسيكي ، إنها لكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من النص تميل في الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تحجم عن أفعالها . إن إعادة ترتيب عناصر النص التقليدية ، أو بعضها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدى ، ويلغى النص أى معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يفحصه النص غير الكلاسيكي ما يزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ ، ويكن الفارق في أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثنا للشخصية داخل النص . ألا نقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التي ما تزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يدكرنا بالنسق الذى تمحل عنه النص غير الكلاسيكي بشكل عثي ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة في أفعالها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده الملقى الخالص بوصفه حقيقة فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكي التعرف على الطبيعة التي صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المتفقد في النص الكلاسيكي . غير أنه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعى الأدنى الذى يثير الضحك بوصفه - قبل كل شئ - نوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدى .

ويقدم كوستلر Koestler وصفا « للتأثير الكوميدى للوعى الذاتى » يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التي يودينا النص غير الكلاسيكي . يقول : « حين نحارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بألية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفي اللحظة التي نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية - عادة ما تكون ألية - تتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا ... »<sup>(١٧)</sup> أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكي ضحكنا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لا تعمل الأجزاء كما كانت « بنعومة وتلقائية » ؟ . ويمكن القول - استنادا إلى هوبز - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي ، وذلك حين يضعنا في موضع « تفوق » نسخر من خلاله من « العجز » .

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يضعنا حقيقة في هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما - عن طريق الشرك الذى ينصبه لنا في عملية

التأثير الذي يشي بموت اللغة بوصفها نظاما دالا . وبعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من مجاذب وتناظر أمر ضروريا . فليست الثقافة ذاتها أمرا مترا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ، هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها .<sup>(٢٤)</sup> وطبقا لما يقوله بارت فالسعادة (أو النشوة) التي نكتشفها في النص غير الكلاسيكي (نص النشوة) هي محصلة «لازدواجية» وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) وتقطعة التقاء بين الثقافة وتقيضها . وتكن النشوة في ذلك التوتر المتناقص بين التقليد والتخريب ، بين النظام والفوضى ، بين اللغة والصمت . هذه بلقة هي حالة الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي ، وهو الضحك الذي يعد في حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول بارت نفسه بشكل عرشي . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معياري ، إنه ضحك يقع في منطقة نائية ، حيث يتأيز المعيار والانحراف دائما ويخططان ، وحيث يكف كلامها عن الوجود ومع ذلك يتحم وجودها . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تسيطات اعتباطية ، فإننا لا يمكن أن نستغني عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكي لأن الوعي بهذا التناقض يستحدثنا ، إنه الضحك الذي وصفه جاك كرييدا Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ، المعنى الذي يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولا يقع في منطقة السلب الكامل.<sup>(٢٥)</sup>

وتم وصف رائع لنوع الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي ، وذلك في مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «نسق الأشياء» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف

بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجس Borges ونيتم من الضحك الذي يبدد - خلال قراءتي - كل معالم أفكارى / أفكارنا ... وهذه الفقرة نقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير صامة (هـ) السرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب تش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالي (ط) حيوانات مسورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذبل جميل جدا مصنع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إيريقي الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتالات تنظم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقة ، رافعا شمارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا يحتمل التغير) . ويفجونا النص غير الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لاعداد ضرورة التجانس الذي يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التي يزعجها ويبيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك النص بوصفه نظاما دالا يكشف النص غير كلاسيكي عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، وتدهش - من ثم - لدرجة الضحك على تسيطات النص الكلاسيكي ، وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصي واللغة ، وعن العالم الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويواريه .

من الواضح إذن أن الكوميديا في النص غير الكلاسيكي من نوع معقد فهي انحراف كوميدي عن المعايير ، وهي أيضا ضم لهذه المعايير وحماكة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذي يقدمه النص الكلاسيكي . ولما لم يكن ثمة سرد سائد في النص الكلاسيكي يحمل صمة التفوق والامتياز ، فليس هناك ما يبعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا مانع من الضحك الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد ؛ وذلك الضحك الذي يبرز مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويفسدها . وبعد ذلك الضحك - في جانب منه - ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطة) . إنه ضحك من النص ومن مكانه كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقوم والمغزى ذاتها . إن ذلك الضحك - في جانب منه - ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه - في جانب آخر ، وإلى حد ما بفضل الجانب الأول - ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المعايير الذي أشار إليه كوستلر ولكنه - على عكس الضحك الذي يثيره النص الكلاسيكي - ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

ويصر بشارت في كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن النشوة rapture التي يقدمها النص غير الكلاسيكي (أو نص النشوة) Text of bliss لا يمكن أن تساوى المتعة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة - فيما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن دى صداد بخاصة أن ثمة «طرفين متباعدين قد أبدعها نص النشوة» طرف تقليدي مطابق لمطبع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام للمدرسي ، وأقرها الاستخدام الأدبي والثقافي) وطرف آخر غفل متحرك (قابل لأي التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير الغوي ، أي

تبقى الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديا النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانب منها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي ، فالنص يفترض قارئاً محمداً بقوانين النص الكلاسيكي ، وعملاً بتوقعات اكتمها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يغيبها أو يدمرها . ومن هذا المنطلق تأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة في القصة . والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي مازال هي التقاليد المستمرة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعنا ) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في النص غير الكلاسيكي ، وهو احتمال قد يقع نتيجة لتعدد المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءه ، ومن المحتمل أيضاً أن يكون الأمر على العكس من ذلك . وسبب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي وتلقبه بعيلان مازالان تتان في ظل وجود النص الكلاسيكي . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته ، وفرض طرق قراءه ، كما فرض عليه أنواع الضحك التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل ما إذا كان العكس أيضاً صحيحاً ، وما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلازمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليس معارضته الواضحة - القائمة على التنميط - للنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السجادة ؟ وبغليظ من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ، ففي إطار تاريخ النص الكلاسيكي يعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل «تريستام شاندي» و«جيكال المؤمنين بالقضاء» و«ليبرو» - دليلاً على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدية من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - غط الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ؛ ذلك الخط الذي يعتمد على الفوضى والتفني . ولاحتياج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نتائج من السرد القصصي غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي . ويمكننا أن نجد هذه الملامح حتى في فترات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره ، بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القص . وكتابة شعريته للرحلة العاطفية A Sentimental Journey و«ديدرو للراهبة The Nun» يدل بمجرد على مدى ما يمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متبادل - حتى حيناً يعزز النص الكلاسيكي سيادته وسيطرته - روايات تحاكم أسسه ،

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جداً . في عجائب هذا التصنيف يكون الشيء الذي نفهمه في وضعة واحدة - والذي يقدم في الحرفات على أنه سحر غريب لنسك فكري آخر - من محدثينا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك .<sup>(٣١)</sup>

يقول فوكو إن نص بورجيز حشد مخطط من أشياء متبادلة يحتوي عدداً هائلاً من الأساقف الممكنة التي «تتأثر متألفة - دون قانون أو هندسة - في بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى)»<sup>(٣٢)</sup> ، حيث «لربب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتبادلة إلى المدى الذي يستحيل معه أن نحدد لها مكاناً أو موقعاً مشتركاً يستوعبها جميعاً»<sup>(٣٣)</sup> وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق و«يانا جرويل Ulysses Gargantua and Pantagruel وأوليس Tristram Shandy و«جيكال المؤمنين بالقضاء Finnegans Wake وتريستام شاندي Jacques the Fatalist» ويصدق أيضاً على روايات روب جرييه و«بنجت Dinget» ؛ فلدنيا على وجه اللذة - في كل هذه النماذج - نص يتحدى يتحدى بمواقفه وتوعبه حدود النص التقليدي ويجاوزها . وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يترك الآفاق للمأونة لفكرنا ، ويترك كل حدود تخيلاتنا العالم ، واغتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذوذ» ؛ ذلك أنها تميل دائماً - وبشكل مدهل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام ؛ وهي أشكال بلدنا متقلبة على أنها متعارضة ، يعاد منطق القصص الكلاسيكي بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافسة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي ، وتكون صعوبة إدراك معناه والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك . إننا في الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين امتحانين : الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأساقف المحددة للرواية التقليدية بوصفها بؤرة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هي استحالة أن نذكر في الحقيقة التي يرمي بها إلينا النص غير الكلاسيكي ، أو استحالة إدراك الواقع الذي يشير إليه . وهناك دائماً في تخيلاتنا للواقع كثير من الجوانب التي نستبعد منها من الواقع أكثر مما نخطئ بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميديا التناقض ، وعلى الاستحالة الكوميديا الواقعية شاملة ، أو لأي واقعية على الإطلاق .

لقد ميزنا - إذن - بين نوعين من النصوص ، ونوعين من القص ، وبين نوعين من الفكاهة فيها : نوع يوجد في النص الكلاسيكي ، وينتج عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المتحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث



ما - يملو نوعا معينا . وفي ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مطبوعة في نص فلوير الكلاسيكي . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مير وجود الرواية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية **النفوس الميتة** : فهناك من ناحية التركيز الدقيق والمجهود في التفاصيل ، والتركيز القوي على المجتمع الذي يرتبط في أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية . وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل ، الذي يشبه السرد في رواية **شاندلي** - الذي ينحرف إلى العرض ، مقككا أي معنى للرباط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التي تعرضها . ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن هذه القصة ربما تنسج - عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة القريبة التي تؤدي بها وظائفها (أو تحقق في آدابها) - إلى انتزاعنا من « واقع » تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسي - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص مشطّر ، نص منقسم ؛ نص كلاسيكي تتحداه انحرافات الذاتية وتقضي عليه .

والأمر مع **دون كيشوته** أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفي مناقشة السابقة لدون كيشوته اعتبرنا مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءته على هذا الأساس كما فعل أوبرايخ . غير أن النقد الماصر حول **سرفانتس** <sup>(30)</sup> جعلنا على وعي بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهي المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض المغزلي لتقليدينا ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ؛ ومثل السخرية من وجودها بنام قائما على محاكيات داخل محاكيات . ثم مجال فسخ هنا - أيضا - لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينبثا به النص عن نفسه وهما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقاً على السرد باعتباره - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية **دون كيشوته** متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تحلّ الواقعية تحيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تمكس - في نفس الوقت - وهما بتحقيقها ذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتدائية وتقيم منطقاًها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاوزها وتقضي عليها . وكما يقول روبرت آلتر Robert Alter : « فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل في داخلها الشحنة النافذة المريبة لتفويضها الساخر » <sup>(31)</sup>

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - الذي يعد مصدرا لكل ما يأتي بعده - هو في الواقع نص متحرك - متردد وضامض في حقيقته - ولا يستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أي نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره في القرن الثامن عشر ، وبغيره دائما بشكل هائل في عصرنا الراهن . وختاماً فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين ينبعان

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف - الذي تحاول النص الكلاسيكي أن يقاومه بالضحك منه - في أنواع مختلفة من النصوص . مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تميزا .

ورعاً كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد - في لحظات بعينها - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومزاجها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهي يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة . حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب في العلاقات الدالة ، كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصبح - أيضا - كل الصحة على رواية **تريسم شاندلي** وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling **قلعة أوترانتو**  
Moby Dick **ومولي ديك** The Castle of Otranto

وقصص **إيجار أني بو** وفي ذات **الوشاح الأبيض** The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب من الضعف متناثرة ، يبدو السرد القصصي معها على وشك أن يصبح متناير السيات والخصائص ، ويبدو ضالما بطريقة مربكة . وفالدا لنتبعه بطريقة كوميدية ، عاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . وتلمح أحيانا - وراء المظهر الهادئ للنص الكلاسيكي للمعاصر - اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا - مع ذلك - حين نجد في بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جدا - مثل **مدام بوفاري** Madam Bovary **والنفوس الميتة** Dead Souls

ودون كيشوته - دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت جونان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها فلوير من نوع الروايات التي يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من **مدام بوفاري** و**الترية العاطفية** A Sentimental Education **داخل هذه** الروايات نفسها <sup>(32)</sup> . ويتنازل النص الفلويري بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتسالم حتى عن قيمته ، وأحيانا يتسالم بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا في النص الكلاسيكي . وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص فلوير نادرة ، أو غير بارزة تماما ؛ الأمر الذي يؤكد تصنيف روايتي فلوير في إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذي نصفه الآن هو ما يمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعني هذا فقط أن النص يعني أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعني أيضا أن النص - في ضوء

في حالة لا فضائية ضباباً لأن يكون مفهوماً - موجوداً جنباً إلى جنب - بطريقة متعارضة - مع الضحك التولد من داخل هذا الغامض والمضلل. ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخريته منه. ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة وحاسمة؛ ومن النادر أيضاً - بناء على ذلك - أن يغيب أي من نوعي الضحك اللذين وصفناهما من أي رواية غيباً كاملاً.

منها؛ ليس واضحاً إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيما سبق. وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - بذور اللارواية. (٢٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تخويرية - داخل هذا النص - تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية. وهناك دائماً داخل الرواية ككل تعاضد بين الواضح والمضلل، بين المفهوم والغامض. وسيق الضحك - الذي عن طريقه يبق النص الكلاسيكي الغامض والمضلل

## هوامش

- (١) George Meredith, *An Essay on Comedy*, London, Constable, 1913, p. 81-2.
- (٢) Id., p. 88.
- (٣) Id., p. 96-1.
- (٤) Id., p. 91.
- (٥) Id., p. 89.
- (٦) Id., p. 89-90.
- (٧) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.
- (٨) Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 223. Translation mine.
- (٩) Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.
- (١٠) لاحظت هنا إلى أكثر من مراجعة فينچانس ولك *Finnegans Wake* لفرسول إلى ملباس تحدد به الفارق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك.
- (١١) Erick Auerbach, *Mimesis*, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1947, p. 305.
- (١٢) Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, (trans. J. Strachey), L. London, Hogarth Press, 1940, p. 195.
- (١٣) Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.
- (١٤) Id., P. 162.
- (١٥) Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Pan, 1970, p. 35.
- (١٦) Id., p. 38.
- (١٧) راجع أوبريخ عن الألوپوب والسرد في رواية الصالح وياتاجرول. (المصدر السابق ورقم ١١) ص ٢١٤.
- (١٨) في الفترة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي، أنتاج تميز باوت بين النص الكلاسيكي والنص المنحرف في كتابه *S/Z*؛ وأنتاج كذلك تفرقه بين نص للذة و نص التنويع؛ في كتابه *دعة النص* [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم مناجاة بارث في مصطلحاته، فالنص المنحرف قد يرمي أن المقصود فقط هو الرواية المبدئية (أو اللارواية) في فرنسا. ومصطلح نص التنويع، له مغزى في سياق الكتاب الذي ورد فيه، لكنه ليس ملائماً هنا. ولما اشترت الكتابة عن النص غير الكلاسيكي، وأغنى به التصوص المبدئية في مراجعة التصوص التقليدية، ولكني أيضاً أعترف إلى أن تضمن هذا التعريف بعض التصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية ترسان شاندلي) وبض الأبطال القصصية التي كسبت قبل ظهور الرواية
- (١٩) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- (٢٠) Alter, *Op. cit.*, p. 25.
- (٢١) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 175-6.
- (٢٢) Gerard Genette, *'Frontières du Récit.'* Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.
- (٢٣) Id.
- (٢٤) Id., p. 59.
- (٢٥) Id.
- (٢٦) Victor Shklovsky, *Sur la Théorie de la Prose*, (trans. Gay Veroff), Lannan, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.
- (٢٧) Konter, *op. cit.*, p. 77.
- (٢٨) Sollers, *op. cit.*, p. 271. Translation mine.
- (٢٩) Id.
- (٣٠) Jonathan Culler, *Fleabert: The Uses of Uncertainty*, London, Elek, 1974, p. 280-1.
- (٣١) Id., p. 201.
- (٣٢) Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 6-7.
- (٣٣) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.
- (٣٤) Michel Foucault, *The Order of Things*, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.
- (٣٥) Id., p. XVII.
- (٣٦) Id.
- (٣٧) Culler, *op. cit.*
- (٣٨) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- (٣٩) Alter, *Op. cit.*, p. 25.
- (٤٠) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 175-6.

# مفهوم العمارة الروائية

## مارسيل بروست



□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسي أن استحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخي الأدب مثلاً حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التي خصصت حياة بروست وأعماله تتجاوز في كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائي فرنسي آخر. ومع ذلك فبداية بروست الأدبية تبدو للناظر، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة، بحثاً عن الزمن المفقود،<sup>(١)</sup> على نغمته الخاصة، بعد أن رفضها الناشر. ومن ناحية أخرى، فإن حواشي لفني الرواية الوالعة في سبعة أجزاء لم تُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم يتنبه النقاد لأهمية عمل بروست إلا في سنة ١٩٢٠، أي قبل وفاة الكاتب بعامين فقط!

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف في شبابه كتاباً بعنوان *هذه سانت بيث*، *Contre Sainte-Beuve*، هدفة نفس نظرية بيث التي تلعب إلى أن تضيء أحوال الكاتب لا بد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة بروست تلقى كثيراً من الضوء على أعماله، بل إنها تقصر تلك الظفرة المائلة التي أحدثها في المجال الروائي.

نشأ بروست في وسط أرستقراطي، كان يترنح في نهاية القرن الماضي، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الزهايمر، الذي فرض عليه ضرباً من العزلة النسبية. وفي سن الأربعين، أي حوالي سنة ١٩٠٩، حكم عليه بأن ينزل تماماً من العالم، ويحسبوا عندما أصبحت عيناه لا تتحملان ضوء النهار.. وهكذا تتوقع بروست على نفسه، محاولاً اجتراح ما مضى، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة.. ولكن أي اكتشاف عظيم أنجز! لقد تعمق القلب الإنساني واستطاع أن يكشف عن أسفاره، وأكاذيبه، ومناهاته، وتبله.. كذلك تعمق بروست الحب الجبدي، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى حجم الرذيلة. ودون أن يتوه أبداً في التجريد، راح يترنح باقتدار عما يحدث غالباً للناس ولكنهم لا يستطيعون أبداً التعبير عنه (ما أكثر العراطف التي تهرب من اللغة ١١). ثم حو شاعر كبير في أبحاثه، ليجمع في آن يروى في دائرة العمل الأدبي ما كان مقصوراً من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان).

في ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولاً جذرياً قد تم في مجال العمل الروائي، ليس على مستوى فرنسا فحسب، بل في العالم كله فقد هز أسلوب بروست الجديد المفهوم الكلاسيكي للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذي يمثل بلزاًك). أما المفهوم الجديد الذي أتى به بروست فإنه يقرم على الاستبطان الداخلي. لأدق مفاخر النفس، ورصد حركة العراطف، واتمكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، وردود الفعل الحادثة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بخيوط الذكريات المخلتية، والتعبير المستمر عنها في الأحاديث، وإعادة نسجها من جديد..

تظل رواية *بحثاً عن الزمن المفقود*، أهم أعمال بروست.<sup>(٢)</sup> وهي رواية سباعية تقع في سبعة أجزاء يمكن ترجمتها أجزاءها وفقاً للترتيب الزمني على النحو التالي:

- ١ - من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
- ٢ - في ظل فتيات في عمر الزهور (١٩١٨).
- ٣ - جانب جيرمانت (١٩٢٠ - ٢١).
- ٤ - سدوم وجورمز (١٩٢١ - ٢٢).
- ٥ - السجينة (١٩٢٣).
- ٦ - ألبيرتين الحفنية (١٩٢٥).
- ٧ - عودة الزمن المفقود (١٩٢٧).



شقي ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقي هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مبسطة). وهكذا فإن هذه الذاكرة هي التي يمكننا أن نعيد الحياة للأشياء الماضية ، التي قد نظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكفي وحده لاستمرار عمل فن . إنه أشبه بالنور المائج أو الإشراق **Illumination** الذي تحدث عنه الصوفية ، والذي ينبثق فجأة في النفس ، ويكون تلاشيها أحياناً بنفس سرعة وروده . لذلك كان لابد من اختياره بالتحليل العقل ، كما يُصقل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شيء واضحاً ، ظاهراً ، دون غموض .

في هذا التحليل العقل ، يتم تأمل الرؤية التي نتجت عن التجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يبعد كثيراً عن تحديدها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتي مرحلة التعبير عن تلك المعطيات ، في بناء ملامح ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن الرؤية الفنية تتميز لدى بروست في مراحل ثلاث : الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقل ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أية صلة بين هذه العملية الفنية المبدعة وإستمرار الإنسان العادي في أحلام يقظته الخاصة ، التي يسترجع فيها ماضيه ، ويحلم بمستقبله . وما أشبه بتجربة بروست في هذا الصدد بتجربة الصوفي ، وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وأتامية ، وتعبيرية .

ويصبح بروست بأن «الكتاب» بالنسبة إليه يمثل «كلاً حياً» tout vivant . وهو لا يقصد بذلك كتاباً يعينه مؤلف ما ، وإنما يعني كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة مؤلف ما اختلافاً كبيراً .<sup>(٣)</sup>

وقبل أن ندخل في قلب المعمار الفني لرواية بروست وبخنا عن الزمن المفقود ، يصبح أن نسجل الآتي : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن التلخيص - كما يشيع - يقصد العمل الأدبي (حيث إننا هنا في مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من «الأنا» الروائي ، مروراً بالأحداث والشخصيات المختلفة التي تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهي به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروست لاكتسب قيمتها الأدبية من مضمونها ، بمقدار ما تنكسها من شكلها وبناؤها .

لقد عدت رواية بروست إحدى قمم الأدب العالمي في العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التي يرسمها الراوي - على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل - تبدو ساذجة للغاية : حياة طفل ، مدلل بالثروة ، يفقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يقضي المجمع الرائق في باريس ، في مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج من الزيارات ، وجلسات الشاي ، والاستقبالات ، وعندما تندهم روح المغامرة إلى مغادرة باريس فإنه يبادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلاً حتى فينسيا في إيطاليا إلا مرة واحدة . وسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به : جدته ، وأمه ، والربة المعبوز ، التي كانت بحق أمة لزوانه الصيبانية . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة في المستشفيات ، حيث يتعلم تحمل الألم ، والتضيق ، والانتظار . ثم يأتي الحب ، ولكنه حب مسمم بالغيرة ، تجاه أقرب الفتيات إلى قلبه : ألبرتين ، تلك الجميلة التي ترفضه في البداية ، لكنها تعود فتضحي استقبالا لها بعد . وعندما يكشف ، ذات يوم ، أنها ذات طليعة أثورية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من ذيلها تلك ! وتتشب في أحافه حرب تنسم بالجن ، فلا يستطيع أن يمنع حبيبته من الحرب . ثم يتهزق بالمهرج ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، فينبئ كل شيء بالنيان (أليس كل شيء خاصصاً للزمن) . لكن في الفترة التي يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطاً بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطته في ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شيء ، فلا بد أن يوجد شيء ما يفلت من قبضته ، وهو العمل الفني ، الذي يمكن أن يتم بطابع الخلود .

هذا هو المضمون بكل بساطة . ونحن لا نكر أننا في أثناء ذلك نلتقي بكثير من الشخصيات التي رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التي جرى وصفها بدقة ، لكننا نظل - على الرغم من كل ذلك - بعيدين عن جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحلقت والحبكة ، ذات اللغة الفاتحة والمهدف الواضح .

كانت الزاوية التي اختارها بروست لموقفه الروائي زاوية جديدة تماماً . وهي تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : **تكوينك استخدام الذاكرة** . ونسرع فنقول : إن بروست لا يقيم أي وزن لكلمة الذاكرة بالمعنى العادي للمألوف ، الذي نشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا ، وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي المنطقة التي تختزن

المتأثرة جميعاً بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا الحيط لقلنا إنه «الأنا» البروسي ، الذي يدرك بوعي حاد خطرات الزمن وهي تلوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيمن حوله من البشر ، في أثناء حفل استقبال لدى الكونتيسة دي جيرمانت ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمح لأحاديثهم ويتابع حركاتهم ، إذا به يكشف أنهم جميعاً قد شاعوا ، وأن زهور أعمارهم قد ذبلت ، وأنهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ - إنه يمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالحدود ، أو - بعبارة أخرى - في الرؤية الداخلية للإنسان ، ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة ، كلفته الكثير ، لكنه قبلها باقتناع ، مكتوفاً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «بجنا عن الزمن المفقود» تعدّ من الأعمال التي يكن مضمونها في شكلها . والمنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتأثرة قطعاً ، والتي تتألى على قبضة الزمن ، وتسمو عن سلطانه ، كذلك فإنها بمثابة صبح متناهي ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويظفر بلحظات سعادته الضائعة .

وما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلاها موضوعه الأساسي : لحظات الرمي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إحيائها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفتقد قط هذا الانجلاء ، وظل عاصفاً عليه ، وسعى بكل الوسائل الفنية لتعميقه : اللهجة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والخصائص ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول جورج بيرويه G. Pirotte إن عالم بروس يتسع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتمسّق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول رايو لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل النهر من الذكريات أوقيانوسه . لكن هذا العالم أيضاً هو بمثابة سحبه ، حيث نبدأ في مشاهدة العالم من خلال نوافذه الضيقة ، وعندما تفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السحن ويتسع ، لكنه يظل سحباً .

ومع ذلك ، في الحجرة الأخيرة ، تفتح نافذة ضخمة ، ليس على باتونوا بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كلُّ منا في أعماقه <sup>(١)</sup> .

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى بروس . وهو في هذا تعليمه وفي «الأممية Mallema» ، الذي يرى أن الصدقة - التي تلعب دوراً أساسياً في العمل الأدبي - هي التي تجل دائماً فكرتنا الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تحتوي على اللامعقول Xabourde . وقد بدأ بروس غير عالم بما سيؤدي إليه «بجنا» ، لكنه ظل - على الرغم من الظلمة ، والمتاعه ، وللتحنيات - ممسكاً بالخيوط في يده ، ذلك الحيط الذي تمثل له ذات يوم في صورة حلم intuition وقاده إلى أن يلتقط - كالمفاتيح - ذكرياته المتأثرة وأحليسيه ، ويحاول أن يجمعها في مجال محدود المعالم .

ولكن يكون الكتاب حياً ، لا بد أن يتسم بطابع عضوي ، أي تتناسق كل جزئية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن تسري في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبه هنا لبروست) فيترقب أمام جبال النوافذ الزجاجية ، وتتناسق الأعمدة ، ومكان المذبح ، وضاحة القاعة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلاً متكاملًا ، وأنه قد أضيف إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة .

وهنا تبرز لدى بروس فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ - فيما بعد - في حرق آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أميراً كأنه عمل عضوي . وإذا فنحن هنا أمام نوع من إعطاء الحطة ، وليس حياً بها . يقول بروس لأندريه جيد A. Gide : «لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك المبارة» ، فت إزالة كل الآثار المزعجة ، المتبقية من عملية البناء <sup>(٢)</sup> .

ويرد بروس على يول سوداي P. Souday ، الذي قال عن روايته إنها «علمية» ، قائلاً : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ، وكل ما بين الفصلين كتب بعد ذلك <sup>(٣)</sup> .» وإذا فنحن هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في عملية الكشف العلمي ، أو الاختراع : حداث مفاجئ ، يسقط نوره في داخل الإنسان ليكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتي بعد ذلك التفصيلات من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض <sup>(٤)</sup> .

وعندما يحاول بروس أن يفسر لوفيير Riviere مجاز عمله ، يقول : «وَمَا أَنَّهُ بناء ، فإنه يمتد بالضرورة على ككل ، وأعمدة . وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين» ، يمكن أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة <sup>(٥)</sup> .

وفي محاولة لتصوير مجمل البناء الروائي لدى بروس ، يقترح جورج كاتاري G. Cattani أن يعد الجزء الأول كله من السابعة «من جانب سوان» بمثابة «الافتتاحية في العمل الموسيقي» أما ما يُسمى المكان ، فهي الجزءان الثاني والثالث وفي ظل غياب في عصر الزهور ، وجانب جيرمانت .. وأما بالنسبة إلى الزمان ، سيد الرواية كلها ، فإنه يتشعب في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعاً من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث تأخذ العلاقة بين مارسيل وأليبتين طابع الشد والجذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يفت ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت <sup>(٦)</sup> .

والواقع أن بروس في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نوعاً من الحطة الخفية ، التي تفرض - بالكشف هنا في النهاية - قدراً من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوجه الأخير .

هناك إذن حيط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء

وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الجميلة رموزاً لاتمتحى .

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمتح عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة . ولها يتعلق ببروست ، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنياً - بالتحق الفلسفي للكلمة - لاثم تفسيره إلا في نهاية العمل نفسه .<sup>(١٧)</sup>

لقد أنشأ بروست فنه في شكل نظام مغلق ، ولم يمتد شيئاً أكثر من أن يمتح بروايته ، حيث يجد فيها ذاته ، ويعتبر فيها معاً . وقد كان مؤلف الرواية ويطبقها وشاعدها ، ذلك الذي يقول « أنا » ، هو بروست نفسه . وهو عندما يحدث حبيبته أليزتين فأغما يجده نفسه متناسياً وحدته ، ومحاوفاً في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين !

ومن الحق أن يقال إن بروست كان يترك « الميكروفون » لشخصيات إنسانية أخرى ، ذات تعبير مختلف ، ومتناقض ، لكننا في هذه الحالة أيضاً نكون مع صوته الداخلي . والواقع أن شخصيات بروست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات وليم جيمس ، وشخصيات فرانز كافكا<sup>(١٨)</sup> ، فونولوجياتها المتعاقبة تقترب من الصيغة السلية لدى الأول تارة ، ومن النقص اليائس لدى الآخر تارة ثانية .

لقد لاحق حب الموسيقى والمبار ببروست ، حتى في لحظات نومه الخاطلف . وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيراً ما كان يسمع في أحلامه غناء ، أو يرى كاندريائية . ولا شك في أن قارئ روايته ومخاطب من الزمن المفقود ، تدهشه كثرة الاتصالات التي تربط تلك الأماكن المجاورة التي زارها وهو صغير ، والتي استمر لها في نفسه أبليغ الأثر .

ويتميز بروست بأن المدن التي وصفها في روايته (كوبباري ، بالييك ، دونسير ، باريس ، فينيسيا ) ليست إلا أزمنة تحولت إلى أماكن ، وهو يوصينا بالأنا نبحث عنها في الأساطير ، لأنها وليدة الإبداع الروحي ، الذي يمثل لدى بروست الشكل الوحيد للطاقة الإنسانية التي لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العبث .

وهكذا يمثل الفرض عمل التاريخ . وبدلاً من أن « يقص » الروائي ، فإنه « يطلع » الآخرين على مالمية . كذلك فإن بروست يلقى في روايته النتائج الزمنية بالمفهوم التقليدي للرواية ، ويختصر عمله حيثما في التعبير عن الملقن الغائض أو الحق للجوانب الوجودية ، وكل ما عليه هو أن يستثير فقط الأحاسيس الناعمة ، ويصنع نبض الحياة ، ويترافق حول الفكرة ، ويتحسس ما هو عويص في داخلنا ... بهذا يتخلص الكاتب - كما يرى ما لارمي - من عجزه ، يمتد في صيرورة عمله الفني .<sup>(١٩)</sup>

وقد ثبت تاريخياً أن بروست كان شديد الإعجاب بـ « دانتي » ، صاحب « الكوميديا الإلهية » .<sup>(٢٠)</sup> وإذا كان الشاعر الإيطالي العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء ، يمتح كل منها على ٣٣ نشيداً ، وفي كل نشيد عدد يكاد يكون موحداً - بالإضافة إلى نشيد ختامي ، لكي يصل إلى مائة نشيد ) فإن الروائي الفرنسي المعبوب به ، يمتح مثل هذه الخطة في التقسيم (سبعة أجزاء ، يمتح على ١٥ جزءاً ) بتعدد عناصره المذكور . لقد قام بروست يدرك جيداً أن عملاً مثل عمله يحتاج إلى مزار رمزي ، وتخطيط محكم ، لا تظهر - للوهلة الأولى - عناصر الصنعة فيه .

ومع ذلك ، فمن الممكن جداً ، وبدون أدنى تصف ، أن نقوم مقارنة بين عمل دانتي وبروست : ألم يكن بروست - هو أيضاً - شاعراً ، ويطبقاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر اللغات ، وجهامة المدن للموتوة ، ثم عبر مطهر الفكرة ، وجد نفسه يتقاد إلى جنة الزمن المالح ١٩ أيضاً فإننا نجد لدى كل من بروست ودانتي ، أن التركيز ينصب على الوحدة النهائية أكثر مما ينصب على الدعامات التيكنيكية للعمل الروائي .

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع في كتاب واحد ، حياته كلها ، وأحلامها كلها ، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم .

• هوامش

Correspondance Générale III, 300.

Cétau, Marcel Fromet, P. 83

Les Châmes de M. Fromet, P. 98 Nouchâtel, 1956.

Cétau, P. 95.

(١١) في سنة ١٨٤١ ، عاد دي بياري من إيطاليا ، وتحدث كثيراً مع بارتك حول الكوميديا الإلهية لدانتي . ومن هذه الأحاديث ، استلهم بارتك عنوان كتابه ، والوحدة السارية فيه « الكوميديا الإنسانية » . ويعترف أن بروست كان قارئاً شغوفاً لذلك .

انظر : Louis de Robert, Comment débute M. Fromet, Paris 1925, P. 37.

Cétau, P. 96.

(١٣) انظر الدراسة القيمة التي كتبها أليز كيمي حول أعمال كافكا ، وأهمها رواية القمر ، والتي لنا ترجمتها بعنوان « الأمل واللامعقول في أعمال كافكا » - « البيان الكويتي » من

٩٠ - ٩٩ ، العدد ١٢٢ ، سبتمبر ١٩٧٩ .

(١) هذه هي الترجمة التي فضلها لغزان الرواية . « التعبير العرفي » يعني أن .. « يكاد يكون مساوياً تماماً لنظيره الفرنسي A la recherche » الذي يعني الاستمرار ، وعدم التوقف . في حين أن ترجمته الشائعة بالبحث عن .. يجسد للمف ، ويصطح ساكنا . انظر حول هذه النقطة مثلاً ما يبرون « مأساة الزمن عند مارسيل بروست » . مجلة البيان الكويتية ص ١٤٦ - العدد ١٦٤ - نوفمبر ١٩٧٩ .

(٢) بروست يمتح بمجموعة مؤلفات ، ومراسلات ، ومذكرات إلى الفرنسية ، حسب أن نشرها إلى أهمها ، بعد ترجمة متوازية : للثلاث والأيام (وقد ورد مراراً في : الموسوعة العربية الميسرة ، مادة « بروست » على النحو التالي : « الأرواح والتمزج » - « مآرضات ومعارف » - « جان سافوريل » - ضد سانت يث .

G. Cétau, Marcel Fromet, P. 81 - Paris 1958

Correspondance Générale III, 300, Paris 1930-36.

Marcel Fromet, Paris 1927, P. 43

(٦) انظر . د . محمود قاسم ، الخيال عند جيمس آليز بين عري

# المتفوضى

## في قصصه

مؤلفات المتفوضى منشورة في أجزاء ثمانية : مقالات يجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء «الظلمات الثلاثة» ، و مجموعة قصص قصيرة في «العبرات» وأربع قصص طويلة هي «ماجدولين» و«الشاعر» و«في سبيل التاج» و«الفضية» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موضوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه . القصص التي ألفها المتفوضى ، بعضها خيالي ، ينحى كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر يقصه علينا المؤلف كأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا يصفهنا كاتباً لمحب ، يمسك بالقلم ويحدث قارئه بكل ما له المكتوبة ، ولكن بعفته كذلك واحداً من الشخصيات الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث .

يحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يوجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التي تعط وتعود ، ولا تبني من سردها هذه الأحداث المعينة لإرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

ليلى عنان

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي نستطيع تصنيف قصص المتفوضى في مجموعتين : القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفنا ، في عالمنا المصري المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .

هناك إذن قصص «موضوعة» ، كما يسميها المتفوضى نفسه في مجموعة العبرات ، تعف فيها شخصية المؤلف حافلاً بيننا وبين شخصياتها ، وكثيراً ما يعطى صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف - مع ذلك - أنه حاضر ، لأنه هو وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعني أن هناك مترجماً . وقد تكون شخصية الراوى في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن يظل المترجم حاضراً بلثته العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

وقد كتب المتفوضى مقالاته بنفس القلم الواضح الذي حكى به قصص شباب مصري عاصر للمؤلف فجيته ، قصصها علينا لتكون درساً نستزيد من كنهه . ولكنه عندما ترجم قصص الغرام الغرق وقدمها ، استلهم القصة الواقعية الغريبة حيادها الظاهري ، واختفى عن أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والمجيب أن المتفوضى ، الذي أصر على إثبات ذاته في كل قصصه «الموضوعة» ، قد أغفل - في ترجماته للقصص القصيرة - شخصية الراوى حتى وإن كان له حضور في النص الأصلي . هذا ما يقابلنا في قصتي «الشهداء» و«مذكرات مرغريت» مثلاً ، كأنه يتخلص من الراوى الذي يفرضه عليه صيغة «المقامات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربي تدور أحداثه في أوروبا ، وكأنه يبنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

واحد ، هو عالم قصص **المفلوطي** . ولن يصل الباحث إلى رأى يشرح هذه الحقيقة إلا إذا درس عن كتب هذه المؤلفات في تصورها الأصلية ، وعرف كيف تصرف **المفلوطي** إزاءها ، وكيف عالج ترجمته لها . ثم عليه أن يقوم بدراسة مقارنة ليرى إن كان هناك قاسم مشترك بينها ، هو السبب وراء اختيار **المفلوطي** لها على وجه التحديد دون غيرها . وقد رأينا كيف أن اختياره كان موزعا بين الآداب الفرنسية والإنجليزية بل الأمريكية كذلك .

وقد كانت النتيجة الأولى للبحث - الذى سبق وأشرنا إليه - هي أن القصص « المترجمة » في مجموعة العبرات ، قد ترجمت بتصرف شديد ، حتى إن **المفلوطي** اختار مثلا أن يدمج قصتين في إطار واحد فكانت قصة « **الشهداء** » . وخلص قصة طويلة هي **غادة الكاميليا** التي أصبحت في فصلين لا أكثر من كتابه ، هما « **الضحية** » و« **مذكرات مرغريت** » . وقد كان يوسم أن يسقط كلمة « مترجمة » بعد أن يشرع في أسماء الشخصيات في نصها الأصلي ، ولكنه كان أمينا حين اعترف بدينه في كتابته كلمة « مترجمة » مع عنوان القصة . وبعد ذلك ، قدم **المفلوطي** ترجمة أمينة إلى حد كبير للروايات الأربع الأخرى ، التي عرفت بأسماء مؤلفيها ، فلم يغير فيها إلا ما ظنه واجبا عليه توضيحه للقارئ العربى .

على أن هذه المخالفات عن النص الأصيل لا تهمنا في بحثنا الحالي ، ولما مجال آخر . فربما لن نستطيع قراءة القصص « الموضوعة » قبل معرفة نتائج دراستنا للقصص المترجمة ، وبعض ما طرأ عليها من تغيير يهيم الدارس . ومن ذلك ما رأى **المفلوطي** أن « يضيفه » زيادة من نسج خياله في قصة ترجمتها دون أى تحريف آخر يذكر : نغنى دور القس في رواية « **الفيلة** » .

ولفت هذا الأمر نظر الباحث ، إذ جاءت هذه الإضافة نفسها لكى تغير من نص **شاوليريان** الشهيرين ، « **آتالا** » و« **آخر آل بني سراج** » ، اللتين لخصهما **المفلوطي** ، وأعاد كتابة أحداثهما ، بل طورهما كلية لتكونا نصي « **الشهداء** » و« **الدكرى** » .

ونحن لا ندرس هنا فن التأليف عند **المفلوطي** ، وكيف حور الروايتين لكى ينتج الأدب العربى قصتين جديدتين ، ولكننا نتوقف لحظة عند مشهدين أضافهما إلى النص الأصلي ، لعلهما يساعداننا على إدراك المذهب الذى كان يفيقه مؤلفنا من كتاباته .

فالقصة الأولى ، وهي قصة « **آتالا** » ، تحكى عن هندي هرب من الأعرس فتاة أحبه ، ولكنها رفضت الزواج منه ، لأن أمها كانت قد وهبتها ، قبل وفاتها ، إلى مريم المذمار . ويقابل الشابان الهاربان كاهنا طيبا يحاول مساعدتهما ، ولكن الفتاة تتبرع السم قبل أن يعلم القس من أمرها شيئا . ويتهار الشاب ، في حين يندب القس الحظ السيئ الذى منعه من إنقاذ الفتاة وتزويجها بمن يحب ، فالدين المسيحى لا يمنح فتاة على العذرية مجال من الأحوال ، فبدون أمها مجاهدة أرادت هذا أمام الله .

ماذا صنع **المفلوطي** ؟ ما كان منه إلا أن غير الموقف كلية ،

العالم الغريب عليه ، علاوة على حضوره على نحو آخر ، يتمثل في اختياره للنص الذى شاء أن ينقلها إلينا - دون غيرها - من القصص الأجنبية .

ومجموعة العبرات تصلنا بهذا الانتقال من عالم إلى آخر ، حيث نقابل « **أنا** » **مصطفى لطفى المفلوطي** « المؤلف » - حينما ، شاهدنا على صلق ما يقصه علينا وواقعيته ، ونقابل حينما صمت **المفلوطي** « مترجما » حين يقدم إلينا قصصا غريبة ، لا نجد فيها إلا الحب والمليام .

ويبدو المؤلف وهو يتحدث إلينا في القصص « الموضوعة » ، كأنه يتحدث إلى أناس يعرفونه شخصيا . ويروز ذاته في هذه القصص « الموضوعة » ، يذكرنا بذات **مصطفى** حين في مجموعة « **المطبول في الأرض** » ، حيث يفترض **مصطفى** حين فى القارئ أنه يعرفه ، ويعرف عاهته ، ويعرف أيضا أن « **صديقا** » يكتب له ما يحلى عليه من كلمات فيعائى عليها في صراحة تامة . ومع أن شخصية « الراوى » موزقة من راوى « المقامات » ، فإنها في قصص **المفلوطي** - وعند **مصطفى** - تجعل للحدث بعدا جديدا غير صلده وواقعيته ، يتمثل في لهجة الصديق الذى يتحدث إلى القارئ شخصيا ، فلا يجوز أن يفسح كلامه سدى . وهكذا تكون الموعظة أو يكون الدرس الذى يلقنه كل من **المفلوطي** و**مصطفى** للقارئ الذى يجد نفسه قد انتقل من صفة المستمع إلى صفة القاصر الذى يأخذ بيده من كانت له خبرة أكبر .

وقد يتساءل القارئ : كيف يكون هذا « الشيخ » الكاتب واعظا حين في مقالته وقصصه « الموضوعة » ، وحينما آخر قاصدا لا تحلو له إلا قصص الحب التى كانت تحرقها كل قيم المجتمع المعاصر له ، وهي نفس القيم التى كان يدافع عنها **المفلوطي** ؟ كيف يفهم القارئ هذا التناقض من مؤلف واعظ يعلن تحريمه لسفور المرأة في قصص « **الحجاب** » و« **الهواية** » ، ثم ينهى كتابه بقصة « **مرغريت** » الغانية ، التى تكاد ترتفع - مع ذلك - إلى مرتبة القديسات ؟

لنشرع الآن في دراسة هذه القصص « الموضوعة » ، التى تبدو لأول وهلة مناقضة في كل شيء لسائر القصص « المترجمة » ، التى قدماها **المفلوطي** إلى قارئة المشتت بين عالم الحضارة المصرى الممتزق والوقور ، وعالم الخيال الغربى الملتب بمشاعر الصفت والمليام . ولكن أبعاد النص الموضوعة عند **المفلوطي** لن نتضح لنا إلا إذا ألقينا أولا نظرة سريعة على قصصه المترجمة .

وقد سبق لنا أن درسنا هذه القصص المتنوعة ، فقد اختار **المفلوطي** أن يقدم إلى قارئة قصصا وقد سبق لنا أن درسنا<sup>(1)</sup> هذه القصص دراسة مفصلة ، بهدف الكشف عما إذا كان هناك أى نوع من الترابط بين هذه القصص المتنوعة . فقد اختار **المفلوطي** أن يقدم إلى قارئة قصصا مختلفة تبدو وكأن لا علاقة لبعضها ببعض ، وإلا فأتى قاسم مشترك يجمع مثلا بين قصة « **بول ولورجينى** » و« **سرجية** » في سبيل التاج ؟ وما الذى جعل كاتبنا يترجم بمحض إرادته قصة « **آتالا** » و« **شاوليريان** » ، و« **سيرانو دى برجرناك** » و« **الأميركان روسان** » ؟ إلا أن يكون قد جلبه في كلتا القصتين عامل يقتضيهما الأمر أن نتعرفه ؟

إن الباحث ليعجب لالتقاء مثل هذه الأسماء المتناثرة في ميدان



ولكن هذا المجموع وهذا الادعاء على رجال الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص - التي أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضاً إلى الكشف عن نمط واحد لملاقات الشخصيات بعضها بعضاً ، وورسم واحد ليكلم يتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية :

- طفلان يتحايان في عالم الطفولة الوردية ، وكأنهما أخوان .
- يقع المخطور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة «البيتم» التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحبيته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع المحال الذي يريه بها إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لها حلمها ، إذ يجتمعان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة .

وتختلف الشخصيات والقصص ، وتختلف البلدان بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط ، حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جديدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال نطلب الغانية «مريجت» من عاشقها الجديد «أومان» أن يجيء عن بعد ، فيكون لها مثل الأخ . ولما نرى هذه الرغبة الجديدة على بطل قصة «ألكسندر دوماس الابن» ، إلا مبرراً واحداً ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زوامة الرغبة الجارفة التي تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم التضامنين الراغبين في الزواج . ولا تكون أمينة «مريجت» المحببة هذه أكثر من سافرين ، ولكنها بقيان بالغرض عند المؤلف حتى لا يشذ أبطال قصته المترجمة «الصهيبة» عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحاً ، على الصورة التالية :

- ١ - الحب اللطيف في جنة البراءة والطفولة .
- ٢ - شيطان الرغبة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .
- ٣ - الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بها عقاباً على رغبتهما في الزواج .

٤ - يداني الموت حلا لجميع المشكلات ، فالعذاب ينتهي ، ويتم اللقاء المنشود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بجرامهما من اللقاء الجسدي ، وتحقق ما كان يميز الجنة من لقاء رومسي لا يعرف لقاء الأجساد ودنسها .

تتحول خطبة القس وتبرته للدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويندد فيه بدين يجرم متعة الحياة والتقاء الأحياء ، في محاضرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثلاث عشرة صفحة ! . والكاهن في قصة المؤلف ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهم به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق «اغفر لي ذنبي ...» لا يقول له إنه أنخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين يرى من هذا الثبوت القوي القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة المؤلف إلى النتيجة المعكسة تماماً لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية للمؤلفين . وقد حثل المؤلف المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو يرى منه .

والقصة الثانية قصة «آخراًل بي سراج» ، لشافويان الفرنسي أيضاً . وهي تمككي عن عودة أمير عربي إلى أسبانيا بعد أن خرج العرب منها . ويقتل هذا القتي بقتلة من بنات الحكام المسيحيين الجدد للبلاد ، ولا تعرف هذه النبيلة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع في غرامه ، فيحاول كل منها جامها اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منها لا يرضى لنفسه حياة وطنه . ثم يتكلم كل منها الآخر يائسا حتى لا يكون سببا في خيانة حبيبته لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة في قلم المؤلف إلى قصة «الذكوري» ، حيث يشي أحد النبلاء بالفارس العربي ، ويتهمه زوراً بتعرض النبيلة الأسبانية على ترك دينها ، فيقبض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محاكم التفتيش حيث يطلب بالتخلع عن دينه : «نظار الغضب في دماغ (الأمير)» ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القاعة وقال ... ما أراده له المؤلف ضد التساوية ! وقد أراد له المؤلف أن يموت أيضاً بسيف جلاديه . وتظهر الكنييسة ظلاله في حكمها هذا ، كما رأيناها ظلاله في المطالبة بعلمية البطلنة في قصة «الشهداء» . وكانت خطبة الأمير المسلم عنيفة صفت خطبة العاشق في قصة «الشهداء» .

وقد طرأ هذا التغيير نفسه على دور الكنييسة ووجهاتها في قصة «بول وفرجيبي» ، فها نرى قسا طيا يلعب دورا لا يتكاد يذكر في حياة أبطالها عند «برنارد أن دي سان بيير» ، المؤلف الأصلي للقصة . لكن هذا القس يتحول في ترجمة المؤلف إلى رجل قاسي القلب ، لا يمه إلا إرضاء المعوز الزرية التي تبعد فرجيبي عن أهلها وحبيبها . وأيضا فإنه يقوم بالدور الرئيسي في التأثير على أم فرجيبي ، التي تتساق وراء بريق المال ، فترسل ابنتها إلى فرنسا ، محملة بهذا السفر قلب شاوين عرفا نعم الحب الطاهر وزهدا في الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المؤلف المترجم كان يعبر عن النص الأصلي في ترجمته كلما عرض لقس ، فكان يجعله أكثر مما يحمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقا . ورواية «آخراًل بي سراج» لا تحوي أصلا على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة .

## الكنيسة المسيحية .

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «البيتم» ، التي نجد فيها ملخصاً مثالياً للبيئة التي حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمانة في نقلها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «مذكرات مرغيت» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «الغلهاء» . ولن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها في الواقع تنتمي إلى القصص المترجمة ، فنصفها الأول مستوحى من رواية «مرفعات وفرنح» ، ونهايتها تنقل بتصرف نهاية مسرحية «روميوجوليت» .

بقيت هناك قصتا «الحجاب» و«الهاوية» ، اللتان تقع أحداثهما في مصر ، ولا نعرف لها أصلاً غريباً على الإطلاق . وقد استبعدنا أيضاً ما كتب في النظرات ، كما سبق أن استبعدنا ما ترجم ونشر فيها ؛ لأن مقالات هذه المجلات الثلاثة أكثر من القصص التي تفقد في هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب والبيئة التي نبشها من مؤلف ، ندرس فكرة بذاتها في مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذي نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ والصحفي في هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موضوعاً» فيها ، ففصلنا لذلك استبعادها ، ولو إلى حين . وهي ، على كل حال ، لا تناقص في تفصيلها ما توصلنا إليه من نتائج دراستنا لقصص العبرات .

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جلية فيما نشر من قصص قصيرة في هذه المجموعة وفي الروايات الأربع المستقلة ، التي عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموضوع» ؟

كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحجب الذي يرفض له المجتمع تارة ، والأديان تارة ، والفقد تارة أخرى ؛ الوصول إلى نهايته السعيدة في الزواج ، كأنه الهزم الذي لا ينبغي أن يناله مخلوق على وجه الأرض ، لأن السماء نفسها تأباه ، فما الهزم الذي تدور حوله القصص «الموضوع» التي تقع أحداثها في عصر مؤلفنا ونجت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتخلص قصة «الحجاب» في جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوروبا وما نذكر من أمره شيئاً ، فلبث فيها بضع سنين ثم عاد ، وما يقى بما كنا نعرفه منه شيء» ويندب المظلومي في صفحة كبيرة المقطع . التعبير الذي طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب تقى طاهر (...)» وعاد بقلب ملفف مدخول ، وكانت حياته في أوروبا سبب هذا التطور الجذري في شخصيته .

وتتلخص أحداث القصة في أن ذلك الفلان صديق المظلومي جاءه يوماً يشكو إليه زوجه التي ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج البحر الذي يريد للمرأة المصرية ، مؤكداً : «ليس لي في الحياة إلا أمل واحد هو أن أغضض عيني ثم أتقصها فلا أرى برقعاً على وجه امرأة في هذا البلد» . ولكن زوجه ترفض أن تحقق له مطلبه ليكون «أول هادم لهذا البلاء القديم الذي وقف سداً دون سعادة الأمة وارتقاها دهرها طويلاً» . فالحجاب في نظر «فلان» هذا هو الموت والوجود (...)

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعنة السماء التي تلاحق آدم ، ورفض الرغبة الجسدية حتى إن كانت في إطار الزواج إنما يملآن فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد . فلا علاقة لها بقرائنا ، لا العربي منه ولا الإسلامي) .

هذه النقاط تلخص مرة أخرى في معادلة بسيطة جداً ، من خلال الكلمات نفسها التي استعملناها لشرح الخط الذي تسير عليه كل قصص المظلومي المترجمة :

البراءة في الجنة — الرغبة عند البلوغ — العذاب نتيجة لهذا الأثم — الحل في الموت .

ونستطيع فصل عنصرين أساسيين لهذا التسلسل :



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مفر للبلطيين فيها من العذاب ، فيها يتفجأن طبعاً فيكون قانون الطبيعة الأولى ، الذي يحول الطفل والطفلة إلى فتى وشابة لها أحاسيس جسدية نافضة ، فيكون الزواج هو المخرج الطبيعي المنطوق الوحيد لحبها الشديد . ويصرخ بطل قصة «الغلهاء» مؤكداً أن هذا هو قانون الطبيعة بينه الله سنه الله عز وجل خلقوها كلها ، فلماذا يرم عليه وعلى حبيته .

وقد يسأل القارئ المظلومي نفسه لماذا حرم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبها ؟

أريد من قارئه أن يتورع مثلاً جعل بطل قصة «الغلهاء» يتورع مع أن النص الفرنسي لا يتضمن هذه الثورة أصلاً ؟ أم تراها ثورة المظلومي نفسه على وضع يراه ظالماً ، ولا يفهم له مبرراً ، فيكتن بتصوره مراراً كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التي تعرض لعشاق مملئين بالقصص «الموضوع» التي لا تبحث للمشكلة الغرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى يلجأ القارئ لهذا الكاتب الذي لا يرى الغرب إلا عاشقاً لا يستطيع الزواج من حبيته ، ولا يرى الشرق إلا زوجاً مضطهداً لزوجه .

فلذا نظرنّا في العبرات وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة ، معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موضوع» ، آخرها قصة «العقاب» . وهي ، كما نبجئنا مؤلفها ، «على نسق قصة أمريكية اسمها : «صراخ القبور» . والمفروض أنها تحكي حلاً للمظلومي ، يصور ظلم الإنسان للإنسان ، وتقع أحداثها في عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت في رؤية ناظم . ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعام العربي من القرون الوسطى ، عندما كانت سلطة رجال الدين في أشد جبروتها . ولذا فقد أخذناها في نطاق القصص المترجمة التي تدور أحداثها خارج مصر ، خصوصاً أنها تشتمل على البيئة نفسها التي ميزت لقصص المترجمة كلها ، ويقع بها نفس الهجوم السافر على رجال

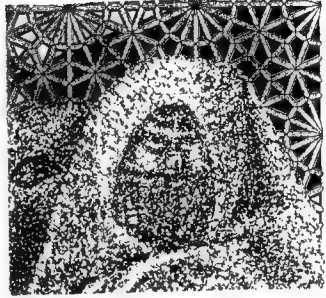
وجلى عليه ، إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها .  
تقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده ، فالتحمله ، فأت شهيدا ،  
فنجت بـهلاكه . إن المظلوطي الراوى يحمده الله على سلامة وطنه من  
الخطر العظيم من رفع الحجاب الذى كان يعنى - بلا جدال - تحول  
الرأة إلى عاهرة تردده على «بيت وية» . كأننا نعلمنا عنها الحجاب لثقت  
بها إلى الماوية . وهذا ما قرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال : «نعم ،  
إنها قتلتى ! ولكنى أنا الذى وضعت فى يدها الحنجر الذى أضمدته فى  
صدرى ، فلا يسأل أحد عن ذنبى»

«البيت بينى ، والزوجة زوجى ، والصدق صدقي ، وأنا الذى  
فتحت باب بيتى لصدق إلى زوجى ، فلم يذهب إلى أحد سوى» .  
«الماوية» هو عنوان ثانية قصص المظلوطي «الموضوعة» ، فى  
مجموعة العبرات التى تدرسها . وهذه الماوية يقع فيها هنا «فلان» آخر  
من أصدقاء الراوى : كان شابا ممتازا . «لا تحببت صورة من صور  
الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاعت لى فى وجهه» . ولكن  
الظروف أبطلت الراوى عن القاهرة لمدة سنتين . وعندما عاد ، وجد  
المجال قد تغير كلية .

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل ( وكأنه ) مرة أخرى ،  
آدم المظود من الجنة ) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم آدم شرب الخمر .  
وتوصلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التى كان يجيها سعيدا بين  
أهله وأولاده» .. ثم كان اللب بالورق ... حتى نصل إلى تلك الماوية  
التي بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوى أن ذلك الرجل الفيور الضنين  
بعرضه وشرفه أصبح لا يبالى أن يخسر معه أصدقاءه إلى المنزل ، الذين  
تقول عنهم زوجته الباسية : «وربما حلق بعضهم فى وجهى أو حاول  
نزع ثياري على مرأى من زوجى ويسمع فلا يستنكر أمرا ، فأقر بين  
أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما فررت من المنزل جميعه ... ماذا  
عسانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبيعا أن يفقد  
«فلان» فروته . وقد رأى المظلوطي أن يعظه فى صفحات طويلة ،  
نستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعينك من حيائك هذه هو  
أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه فى جرعة سم تشربها دفعة واحدة ...»  
ويتأكد شيئا «فلاتا» هذا بأدم الذى سقط من جنة الدين المسيحى  
حين نراه يقول لراوية الراوى : «إن السعادة سماء والشفقة أرض ،  
والتزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد زلت قدمى  
على حافة الحرة فلا قدرة لى على الاستمساك حتى أبليغ قراراتها ( ... )  
ومادمت قد فعلت فلا حيلة لى فيها قضى الله» . ويطرد «فلان» «الباس  
من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته - تقف إلى جانبه ، تنظر إليه نظرة  
الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وضعت هذه الزوجة وهى فى حال يؤسها  
هذا فعلا فقتضت حمى النفس عليها . وجن الزوج ، وأصابته حالة  
«فوطى» فى تراجعه صدى ابنته الوليدة فأتت كذلك . وما هى إلا  
ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مطولا فى قاعة من قاعات  
البيارستان . فوارحمته له وأزوجته الشهيدة ...

والأحداث قليلة فى هذه القصة المصادفة ، والوصف فيها يطول

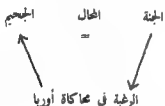


ومقرة الأخيرة .

يستند المظلوطي فى الحديث المباشر ، تعرف ما رده على هذه  
«المصائب» كما يسميها «فورد على من حديثه ما ملأ نفسى بها وحزنا ،  
ونظرت إليه نظرة الراسم الرائق وقلت ...» وقال الكثير ، حتى إن  
عرضه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة  
بأكملها ! ونستخلص من هذا الدرس فى ضرورة إخفاء وجه المرأة  
المصرية ، هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة فى ديار قوم  
لا حجاب بين رجالها ونسائهم ، فهل تذكر أن نفسك حدثك يوما من  
الأيام وأنت فيهم بالطمع فى شيء ما لا تملك عيذك من أعراض نسائهم  
فنت ما تطلع فيه من حيث لا يشعر مالكة؟» ويبنى المظلوطي  
موقعته مؤكدا : «ورأيت المرأة الأوروبية الجريئة المتفتحة فى كثير من  
مواقفها مع الرجال تحفظ بنفسها وكرامتها فأردمن من المرأة المصرية  
الضعيفة الساذجة أن تبرز للرجال بوررها وتحفظ بنفسها احتفاظها !  
«وكل نبات يزرع فى أرض غير أرضه ، أو فى ساعة غير ساعته :  
إما أن تأباه الأرض فتلفظه ، وإما أن ينشب فيها فيفسدها» .

عند ذلك ما زاد الفتى على أن يشتد فى (وجه المظلوطي) إستمائه  
المزى والسخرية ، وكانت القطيعة بينها . «وما هى إلا أيام قلائل حتى  
سمعت الناس يتحدثون أن فلانا هتك السرى منزله بين نسائه ورجالها» .  
ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا ندرى كيف وجد الراوى  
نفسه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل» ، ومع  
شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجته ، وقد  
وجدتها رجال الشرطة مع رجل «فى مكان من أمكنة الربة ( ... ) فى  
حال غير سالكة ( ... ) فهى (إذن) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من  
عقاب الفاجرات» . وتكون المفاجأة الثانية : الرجل المتهم مع الزوجة  
هو «أحد أصدقاء الزوج» . وعند ذلك يصاب الزوج «بجنى دماغية  
شديدة» . لكن المظلوطي الراوى لا يبرح المكان ، بل يعض يمالج  
صديقه هذا كالإبن البار ، ولم يتركه إلا فى القبر «بعد أن دفنه بيده ،  
وعاد ليقص علينا هذه الأحداث ، مؤكدا فى نهاية القصة : «لا يبرح

كانت هناك الجنة — ثم كان استكشاف نخط الحياة الأوربية  
— ثم كان العذاب نتيجة للرغبة في التقليد — ثم يكون الخلاص في  
الموت أو



وإذن قد وقع المخطور هنا ، مثلاً حدث في سائر قصص المخطوطي  
المترجمة .

ولكن المخطور قد تمثل في هذه القصص في تحول الحب الأسمى  
عند البلوغ إلى رغبة في الزواج ، في حين أنه في القصصين الموضوعتين  
يتلخص في أن البطل يرغب في أن يعيش الحياة وفقاً للنمط الأوربي ،  
حيث يسقط الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل .  
والمخطوطي يقولها صراحة بطله في قصة «الحجاب» .

كانت المرأة ، وهي محجبة ، كأنها الأخت التي لا تدنسها رغبة  
من رجل ما هو إلا أخت لها ولكن إذا ما سقط هذا الحجاب ، تحولت إلى  
جسد يثير الشهوة الجسدية لدى أي رجل ينظر إليها ... فتتحول بذلك  
جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المخطور حين يعرف الرجل  
الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البريء الذي  
لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت عليه فلا يفكر فيها  
لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الجنة إذن متحققة عندما كبر كل بطل من أبطال القصص  
المترجمة مع فناة لم يشر لحظة أن رغبة جسدية تجذبه إليها . وفي  
القصص «الموضوعة» ، كانت الجنة متحققة عندما تجاهل المجتمع هذه  
المرأة المثلثة التي لا تثير أي رغبة في الرجال لأنهم لا يرون منها شيئاً .  
وكل القصص المترجمة متوقفة عن «أوربا التي تقف وراء ضياع الشباب  
المصري ، إذا ما حاكاهم في تقليدها وأنماط الحياة في مجتمعاتها» .

«أوربا» ، في قصص المخطوطي ، هي الرغبة التي تكون نتيجة  
الوسيلة هي الخروج من الجنة ، وقرع البؤس والشقاء حتى اغاوية  
فانوت .

وقد عبر المخطوطي عن هذا بقوله عن بطله في قصة «الحجاب» ،  
إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه  
الصخرة للمساء تحت الليلة الماطرة» .

هذا ما قوله قصصه في معناها الظاهر ، وفي بنية أحداثها  
وعلاقات شخصياتها من الداخل . هذا ما يوحى به عالم المخطوطي  
القصص في قراءته . وقد اتفق من الأدباء الغربيين كل القصص التي تعيد  
نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت ظاهرة

لشرح الخيال الذي وصل إليه هذا البائس الذي خرج من الجنة ، وكانت  
صخرة السوء تمثل الشيطان الذي دفعه إلى المغاوية . أما «المغاوية» ، فهي  
ما عرفناه من القصة السالفة ، عندما رأينا زوجاً يقبل أن تظهر زوجته بلا  
حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين لطباع أوربا وسفور المرأة  
فيها .

والقصصتان مختلفتان في ظاهرها ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير  
المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرحته حياة اللهو  
والخمر ، فأتت زوجته بؤساً وحزناً . ولا ندري أي الطائفتين أشد ،  
عقاب الزوج الذي كان السبب في موت زوجته قبل أن يقتل بنفسه  
طفله ، أم عقاب الزوج الذي وجد زوجته مع صديق له في وضع شائن  
ولقد مات هذا الزوج ، في حين ذهب الآخر إلى حل لا رجعة للعلل  
والإفراخ ، فكان ذلك ضرباً من الموت كذلك ، يحمل على الأقل مشكلة  
الاستمرار في مجتمع ضمن في أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا  
رأى المخطوطي ، وهكذا قال في هاتين القصصين .

وتبدأ كلتا القصصين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من  
الزوجين ، وكأنها كانا في الجنة بعينها . ويقول المخطوطي في القصة  
الأولى :

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه  
الصخرة للمساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب يقبل نقي طاهر ، يأبس  
الغفو ويستريح إلى العطر ، وعاد يقبل ملفف مدلول ، لا يفارقه  
السطح على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وغالقها» .

ويصف المخطوطي صديقه «فلانا» قبل سقوطه في المغاوية قائلاً :

«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأة ما شئت أن أرى خلعة من  
خلال الخيزر المعروف في ثياب رجل إلا وجدت فيها ، ولا تحلج صورة  
من صور الكلال الإنساني في وجه إنسان إلا أضاعت في وجهه ...» .

وعندت ما يغير الصورة كالية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما  
يغطى كلامها التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت .  
ويذكرنا هذا بما حدث «للبيتم» ، بطل القصة «الموضوعة» ، التي  
اقتنع بها المخطوطي بمجموعة قصصه في كتاب «العبرات» .

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلاً : «أنست بها أنس الأخ بأخته ،  
وأحببتها حباً شديداً ، ووجدت في عشرتها (...) السعادة والليظة  
(...) فكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها» . ثم يقع المخطور ،  
فيهرب بعيداً عنها ، ويصف حاله الجديد قائلاً : «وهكذا فارتقت المنزل  
الذي معدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته ، وخرجت منه شريداً  
طريداً جائراً ملثماً ، قد اصططحت على العموم والأحزان . فراق  
لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لحظته ، وغربة لا أبجد عليها من أحد الناس  
مواصيا ، ولا معينا» .

كان كل شيء جديلاً ، وكأنه جنة رضوان ، ثم انقلب فجأة كل  
هذا الجمال وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يمحله المثلث ولا القارئ  
حلا إلا في الموت الذي يحل كل المشاكل ويريد كل النفوس .

ونستطيع التعبير عن هذا التسلسل الختامي في الصورة التالية :

مروءها الطبيعي الذي لا غشاضة فيه .

هل يعني هذا أن معرفة الشباب المصري لأوروبا تشبه معرفة الطفل للرجبة حين يشمو فيصبح شابا راغبا في الزواج ؟

هنا تتألف بين فكر المظلوطي الذي يجهر به في مقالاته وقصصه ، وبين ما تخبئه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض . وهذا التألف قد يفسره تألف آخر أكبر وضوحا ، يشتمل في مهاجمة المظلوطي أوروبا ومن يحاكيا في تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ، وفي نقله ، من جهة أخرى ، لقصص العشق والغرام الأوربية بمذاخيرها ، حيث ينقل إلى القارئ فيما يجمع تتمثل فيه أجمل المشاعر وأنبها . وقد عرف الجمهور المصري ، بعد قراءاته للمظلوطي ، تقديس الغانية بعد ما بكى لـ « مرغريت » غادة الكاميلا ، وقد طهرها حين من دنس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات المظلوطي ، أن أجمل ما فيهن هو « الفضيلة » التي يقاسمها المذهب الكاثوليكي على وجه التحديد والتي تتمثل في العذرية من حيث إنها قيمة في ذاتها ، حتى وإن كانت البهلة لا ترغب إلا في الزواج الشريف .

ونذكر هنا ما كتبه المظلوطي نفسه رد على هذا التقديس لفكرة تحرم على العشاق اللقاء في خير القبر ، حيث تلتقي الأرواح ، ولا تتحرك الأجساد ، لأن كل ما يسها دنس . وكم تبع هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها ، التي يكذب المظلوطي كثيرا من المقالات دفاعا عنها ! .

فلنذكر هنا قصة « الشهداء » ، التي نقلها المظلوطي عن « شافيريان » ، وقد أضاف إليها من الإضافات ما حولها في أوطا إلى قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة « الألا » الشهيرة ، وسجل البهلة ، مثل بطة « شافيريان » ، تشرب السم لحفاظ على عذريتها التي كانت أمها قد وهبتها إلى مريم عليها السلام .

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حبيبته ماتت قبل زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكلا فهم ، فإذا به يصرخ : « ... تلك جرائكم يا رجال الأديان ، التي تفرقوني على وجه الأرض ، فكيفكم أن جعلتم أمر الزواج في أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون ما تربطون ، حتى تقتسم ببحريه قضاء مريلا لا يقبل أخذا ولا ردا ؟ » وإن الذي خلقنا ، وبث أرواحنا في أجسامنا . هو الذي خلق لنا هذه القلوب وخلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش في هذا العالم سعداء هائنين ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء وقلبه ؟ ( ... ) .

وأتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر ؟ بئس الحياة حياتنا إذن ، وئس الحلق خلقنا ؟ إنا لا نملك في هذه الدنيا سعادة نحيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأ نلجأ إليه من هموم البئس وأرزائه سواها ، فقتلناها عن سعادة غيرها ، قبل أن نطلبوها منا أن نتناول لحمكم عني . . وهذه الطيور التي تغرد في أفنانها إنما تغرد بنهايات



لا تبني إلا الزواج الحلال ) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا شق « الشاعر » « ديول » ، وفرجيني » و « ماجدولين » وكل الشخصيات الأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس الصبر ينتظر من وقع من شباب مصر في غرام أوروبا ، وحاكى نظم حياتها وسفور نساها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذي يسخر قلمه في مقالات عدة ، نشرت في مجلدات النظرات الثلاث ، وفي قصص ألهمت خيال الشباب وعواطفهم ، ليحارب أوروبا وتأثيرها للمر على مجتمع فقد كل شيء ، إذا حاكى تقاليدها وجر المرأة من سيطرة الزوج وأغلال الحباج . هذا في الوقت الذي كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب ، لا تحكي إلا هذا الغرب والحب السامي الشريف الذي يربط بين أبناءه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم بمحاكاةهم .

مقابلة أوروبا في قصصه الموضوعية ، تعادل مقابلة الرغبة في قصصه المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التي لا تجد بعد ذلك حلا لمأساتها إلا في الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أعمق ، يمكننا ننظر إلى المظلوطي نظرة أخرى .

إن كل شخصيات المظلوطي في قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحببت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفتنا — كما حدث لبطة قصة « اليم » ، وكما حدث لفرجيني رمز الفضيلة في قصصه — لسبب بسيط جدا وحتى جدا : كانت البطة بريئة في حما عتسا كانت طفلة ، فضضبت عند سن البلوغ ، وتضربت مشاعرها ، وإذا بالرغبة في الزواج فتخلط عند ذاك بالحبي ... ومن يستلج إيقاف هذا التطور الجنسي الذي يجعل الصبي فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البرامة إلا أن كانا طفلين ؟ لكنها يغيان الزواج إذا تقدم بها العمر وموت الأيام

من المهن على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلاً لا يستطيع بطل من أبطال قصصه الغرامية المغرب من الحب والرغبة في الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفة هو بأوروبا ، خلال قصصها الجميلة التي نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه في غرامها ، فكانت من أجل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرض ، وكانت من ثم - لورته على من يرمز هذه الأخلاص الجميلة والمشارع النبيلة التي عرفها بين صفحات حياة مابعدولين والشاعر وغيرهما من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب في الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى غايته المنشودة .

وإذا أحب رجل نط الحياة الأوربية ، ورغب في رفع الحجاب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى غايته المنشودة .

هذه هي النتائج التي يصل إليها قارئ قصص **المظبوطي** ، المترجم منها والموضوع - فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا بأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذي لا يجد عنه المظبوطي جواباً .

كل قصصه تبدأ بصورة الجنة التي تحيا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفي ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقايمهم . وقد يكون المظبوطي أول من ثار على هذه الحتمية ، لأنه لا يجد جواباً عن سؤاله : كيف تستطيع أن تمنع هذا ؟ كيف تستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظرته إلى حبيته فيرغب في الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصري من الجري وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، تقدم قصصه الجميلة ومشاعره النبيلة ، وصور قوماً كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض في قصص **المظبوطي** ، بين المترجم منها والموضوع ، أي بين وجهي فكر واحد ، مزقه للمشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب في ثورة المؤلف على «رجال الأدباء» الذين يعمرون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثره للأدب العربي ، حين حاول عاشق قصص الغرب مدهانة تناقضاته ، بأن قدم قصص المشق واليهام وسفور المرأة «مترجمة» ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، في حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة في تقليدها في قصص «موضوعة» ، تنوعلنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، واتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأخرى إلى الرغبة في الزواج ...

ولكن ، أكان في استطاعة **المظبوطي** أن ينجح فيما أشفق فيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقبة لهذا التطور الطبيعي ؟

#### • هوامش

- (١) تارة هذا البحث بالتفصيل بعنوان : «دلالة أوربا» في قصص المظبوطي (تحت الطبع) .
- (٢) انظر د. عبد الحسنى طه بدو : «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» ، ص ١٨١ وما بعدها .

الحب ، وهذا التسم (... ) وهذه الكواكب في سماها ، والشمس في أفلاكها ، والأزهار (... ) والأعشاب (... ) والسورب (... ) .. وإنما نعيش جميعاً بنعمة الحب . ففي كان الحيوان الأعجم والجماد الصابن - أيها القصة المستبدون - أرفع شأننا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ؟! .

«فنيشاً لها جميعاً ، أنها لا تتعلم عنكم ما تقولون ، ولا تسمع منكم ما تتعلمون ، فقد نجحت بذلك من شر عظيم ، وشقاء عظيم (... )» .

وكتاب الكون يغنيها عن كتابكم (... ) هذا الجبال المترقق في صفاء الكون وأرضه ، ونطاقه وصماته ، ومتحركه وسكاته ، إنما هو امرأة صافية تنظر فيها فغري وجه الله الكريم (... ) فتسمه يقول لنا أي الناس إنما خلق الجبال منة لكم فتمتوا به ، وإنما خلقتم حياة للجبال وأحيوه ؟ .

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوي على هذه الصفحات من الثورة العارمة كما سبق أن أشرنا في أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، **المظبوطي** يضيف إلى النص الأصل هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها في ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضوعة .

إنها صفحات عجيبة يصرخ فيها **المظبوطي** - وبالبطل في القصة الأصلية يريئ منها - في وجه كل من يقف عائقاً في وجه الحب ، واكتاله الطبيعي بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حب ، ولا تسمح إلا على الحب ، ويتمتع بسيرة فئة رجال الدين يمزون على البشر ما أراداه الله ثم ... والكاهن في قصة **المظبوطي** لا يجيب بل يسوكانه يقر هذه الاتهامات، ولكن التس في رواية «**شاهوربان**» يثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنييسة لا تطلب التسجيل من أتباعها ، والزواج لمن يريد ، والعدلية لمن يرغب فيها ، وليست مفروضة فرضاً على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر **المظبوطي** على مهاجمة رجال «الأديان» .

ونعجب إذن لهذا الاتهام المفرد ، وكأن **المظبوطي** الذي يتحدث دائماً باسم الشخصيات حتى في ترجماته للقصص المعروفة ، كأغا يثر هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم في نفس الوقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو المسلم الذي لا يعرف دينه أي تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو المهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثراً بما يحدث لمشاق قصصه ، وأكثر الناس سكباً للمبررات على شخصياته . إنه يضمها كلها تحت رحمتنا في إهدائه قاتلاً : «الأشقياء في الدنيا كثير ، وليس في استطاعة باني مثل أن يحوشيا من يؤسهم وشقايمهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه المبررات ، عليهم يجدون في بكائي عليهم تزيية وسولى . وبين هذه الشخصيات الزوجان اللذان أحبا أوربا وقلدا نمط حياتها ، فكانت الهاوية وكان الهلاك لها ، وكانت الفجيعة فيها .

هل كان **المظبوطي** ، الذي يعذب شخصياته ويسكب المبررات عليها ، ملدركاً أن معرفة أوربا قد تكون - مثل الرغبة في الزواج - أمراً

## قصص

# حبي الطاهر عبد الله الطويل الطويل

تستعصى قصص حبي الطاهر عبد الله الطويلة - مثلها في ذلك مثل قصصه القصيرة - على محاولات التوبيع والتصنيف في أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة . فقد رفض حبي الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوي تحت لواء أية جماعة ، أو ينلجج ضمن أى إطار جاهز ، أو يقبى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها ، فهو يفر من التقليد والتكرار . ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحذوسه ورؤاه ، محاولاً - منذ تجاربه الباكرة - أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ونهبات المواظية «الستمتالية» الزاعقة ، ويمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة في الرؤية والحساسية والفهم .

لم تكن مغامرة حبي الطاهر عبد الله لحلاً من الشكل ، بل كانت انفلاتاً من ريقه العبودية لشكل بعينه ، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم . ولم تكن هذه المغامرة غلصاً من التراث التقليدي للقصة وإنما تشوقاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيري جديد ، يثري كل ماله قيمة في هذا التراث ، دون أن يتبدله بالنسخ أو التقليد . لذلك كان لا بد أن تتحلل مغامرة حبي الطاهر عبد الله في طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية ، وأن تنحت لغتها الخاصة وتواكبها الخاصة ، وأن تنشئ إحالاتها المميزة ، وقواعدها في التقديم والتأخير ، وترتيب المفردات .



أهيتها ، بل حاول أن يجاوز هذه الإنجازات حل الدوام ، وأن يجرب أرضاً جديدة ينجبر في قياها الفكر حدوسه ورؤاه ، ويترك عبر هذا الانجبار المتواصل أفتتاً بالعالم وبالفن على السواء .

وسحق تعرف كيف استطاع حبي الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز للدهش فزتنا ستحاول الترتيب أمام قصصه الطويلة - لا أقول رواياته - لتأمل بعض تفاصيل محاولته في أن يطرح عبر هذه الأحوال تصوراً جديداً للقصة الطويلة ، يمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة في الحساسية الفنية التي حاولت القصة القصيرة ، لدى حبي وغيره من كتاب القصة الجديدة ، بلورتها طوال العقدين الأخيرين . صحيح أن محاولة عزل أعمال حبي الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه فيها شئ من الاعتصاف ، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق حبي الطاهر عبد الله عالماً جديداً متميزاً بجذته وصلابته وعمق حسه وبصيرته ، عالماً على قدر كبير من الدينامية والحياة والتألق ، استطاع من خلاله أن يطور الكثير من رؤى الواقع التحتية ، وأن يمزج بين قواعد التراث الشفهي وتقاليده التراث المكتوب ، وبين نحو اللغة الفصحى وآجرومية اللغة العامية ، وبين رؤى الإنسان المتهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه التحتية ونضمه الدفين . وهذا العالم أصبح حبي الطاهر عبد الله جزءاً جوهرياً من واقع الحساسية الفنية الجديدة في القصة المصرية ، لأنه واحد من الذين شاركوا في صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوفه الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المقبل . لم يسترح حبي الطاهر عبد الله ، طوال رحلته الفنية الحسنية ، أبداً إلى دعة إنجازاتها مها كانت

الاعتساب يربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة . وقد كتب يحيى الطاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تصاوير من التراب والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستناول هذه الأعمال الثلاثة بنفس ترتيب ظهورها لندرس البناء الروائي ، ونعترف إشكاليات الوعي والمهار الفني في جعلها المستمر في هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غني بالروى والأحاسيس والدلالات .

### (١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أي قصة قصيرة ليحيى الطاهر عبد الله ، بتلك الجملة القصيرة الحادة المتميزة بالصياغة والتركيب ، الراغبة في تكييف قدر كبير من الوقائع والمعلومات في مساحة صغيرة . إنها في الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها في مجموعته الثانية (الدف والصندوق) ، هي قصة «الفتش لأساس من العالم الثالث» . وهي لا تكتفي بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هي (الموت في ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . ولبده هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دالة مهمة تجاوز وشائج القرى بين قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى طبيعة المهار الفني لهذا العمل من ناحية ، وإلى لجوئه إلى نفس قواعد الإحالة الفنية والبناء التي أرسى معالمها في مجموعته الأولىين (ثلاث شجرات كبيرة تثرر برتقالاً) و(الدف والصندوق) .

لقد أورد منذ المدخل الأول للقصة أن يلتفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكبات الغفيرة الصغيرة ، والأحداث العارية من كل غرابة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية في رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية لمشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطيء ، التي يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أورد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التي استخدمها في هذا القسم الأول - (أقتصد في هذه القصة القصيرة التي استعملها مفتاحاً لعمله الطويل) - ، والتي غلغل عنها بعد ذلك في بقية العمل ، أن يلتفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين في البناء ، أولاً مسألة إجهاض التوقع ، والضميمة بأشوشة «وماذا بعد» التي تحفز في انتباه القارئ وتقتضيه في شكلها المفرد ، وليس لهم هنا هو ما يحدث ، ولأحق الطريقة التي تتتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر ومجادلهم من أجل الاستمرار . وثانيتهما هي محاولة تفنيد الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقي والاستجابة ، في نفس الوقت الذي تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كآسوار حول مصائر البشر ويحولهم ، على نحو تصحيح مع قوانين الحكاية الفنية في صرامة قوانين الواقع الذي تطمح إلى أن تأسر كل ماهو جوهري فيه ، وأن تستعطر ما ينطوي عليه من خصوصية وقرارة .

في هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى في هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الطاهر عبد الله قوانين القصص وقوانين العالم الذي

يتناوله هذا القصص معاً وقد امتزجا وتكاملا . ففي المقطع الأول «الغالب» نعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ونعرف أيضاً من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع ، أو الأحداث ، أن لهذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ماعداه . وفي المقطع الثاني «عقل حزينة قلب أم» ، نعرف أن المنطق العقلي الذي يسود هذا العالم ، الذي غاب عنه مصطفى وغاب معه النور من عين الأم اليقظة ، هو نفسه منطق القلب ، فكلاً المنطقتين يسفر عن نفسه عبر مفردات الأثر ، وأن هناك جدلاً دائماً بين المنطقتين ، كجدل الحضور والغيب الذي يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى الغالب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «فهيمة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التي تعيش في ظل الأم وفي ظل غياب مصطفى أيضاً . ونعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طوقها ، في بيت الأم حزينة ، التي يحكمها أب مقعد ، بعد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً في إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأختين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «نغيت البشاري في حديث يطفة» الأب الصعيد ، لا كما تراه الأم في المقطع السابق عبثاً يحمل في قفة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلاً لايزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسؤولية الرجال ، ويماني من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخصيات الأساسية الأربعة ، في تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يحن المقطع الرابع «من حكم الليل معلم القرى» ليلور لنا طبيعة القانون الأخلاقي الذي يحكم مصائر الأشخاص في هذا العالم الصعيدي المغلق ، هذا القانون الذي يوشك أن يكون في صلبه القانون الطبيعي ، الذي يحكم سقوط الشهب وانقراض الصواعق ، وتعبده ، فهو قانون ينطوي على قدر ملحوظ من المفارقة والتناقض ، حيث تندمج فيه الرغبة في الحماية والحرف في الإحساس بالأمان . ولا يكتفي هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضاً مجموعة من الإشارات الرهيبة الدالة على كل ما سيدور في العمل من أحداث قادمة . ثم يحن المقطع الخامس «الصبي مضطربة والليل رفيق الأفكار» ليقدم إلينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذي رسمه المقطع السابق مترجمة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تخديه ، وليرسم لنا - كما يقول عنوانه - بعض سمات الاضطراب الذي تعاني منه فهيمة ، والذي يقترب بها من حافة اقتراف الكبار مع المحارم ، دون أن يقع بها في مخطوراتها ، حتى يتبى القارئ - من خلال هذا المشهد المرح على الصراط - لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهادئ العاري من أية عاطفية أو ميلودراما .

وستعمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعاً ، يقدم كل مقطع منها عَصراً من العناصر المهمة والمفاعلة في هذا العمل ، مثل دور الحرفاء في تصعيد الحروف من المجهول وفي تخفيف حذته في الوقت نفسه ، من خلال العجربة هاتكة السطر عن المستقبل ، وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر في خلق نوع من التواصل مع هذا العالم المجهول ودوره ضروره كما تتمثل في الشيخ موسى وجامع نذوره .



السواء، وهي التي تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقتراحه. ومادام الإبن الأكبر غائباً، فليس من يري فهمه سواها، وليس أوفق لرعاية البنت من الزواج. لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفى الغائب ومباركته؟

وتجيب موافقة مصطفى، ويحيى معها أيضاً خبر زواج مصطفى من بنت شامية، فلابد أن ينتج فرح الموافقة على زواج البنت في داخل حزنه بالتوتر والخوف من الجمهور المشغل في تلك المرأة الغريبة، التي اختطف الإبن الوحيد. إن هذا هو عالم جدل الأصدقاء المستمر بتفوقه الدائم من اللون الواحد وشغفه بالظلال المتصارعة. وتزويج فهمية من الحداد الجليلي، وكما بدأت مسألة زواجها بهذا الجدل مع زواج مصطفى (جدل الحضور والغياب)، تستمر خطوبتها مصغرة بما يجري هناك في الشام البعيدة... فإني تجهم زوجة مصطفى في شهرها الرابع حتى نبدأ في التعرف على العناصر التي تستجيب زواج فهمية بأكله، إنها عناصر الإحباط والعتة التي تنوق الحداد عن أن يفلح أرضه، ويرى بدوره في تلك التربة المشوشة للخصب منذ زمن طويل. وما إن تعرف حزنه حتى تأخذ مقاييل الأمور في يدها، في محاولة منها لتلك طلسم السحر الذي يكبل الحداد ويمنعه من معايشة زوجته. وهناك تبدأ رحلة الجري وراء الخرافة في عالم منلق عامر بالقهر وفوران الشهوة والحزن من الجهور. فالحداد العاجز قد تحول إلى كان جاريح يدافع عن نفسه بشقي الطرق العدواني، بما في ذلك اتهام فهمية بأنها عاقرة. وحزينة تعرف أنها لو طلقت البنت ولاحتها هذه العنة لانتهت إلى الأبد كل آمالها في المستقبل، أي مستقبل. ولذلك استأثرت حزنه في الدفاع عن ابنها بضراوة أم قدت كل شيء عدا هذه الإبنة، وفي معارضة كل الرق والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يفك سحر الزوج العتيق. ولما ضاقت بها السبل أخذتها إلى المبدع القديم حتى تشاهد رب النسل الجعري المكشوف العورة، إله الحب في الزمن القديم. وفي القيو المظلم يتحرك هذا الإله صوب فهمية ويعمل آتة فيها فتعجب عن الوحي، وتحضرها كل أحلام الإصباح الحسى وروائع العرق والشهوة. وتحمل فهمية، وعندما يكبر بطنها، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها، يطلقها الحداد، فهو وحده الذي يعرف أن ما في بطنها لايتسى إليه.

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالبحر فجوة لا يستطيع الحداد عبورها، هي تماماً كالفتوة بين الواقع والخراف، التي نقلت منها النطفة إلى أشباه فهمية في ظلام قبو المبدع العتيق بالبحر والأساطير والتواريخ والأسرار. في قاع هذه الفتوة يمش العجز على صدر الحداد. صحيح أنه طلقها، لكنه لا يستطيع تحملها لاقتراحها الحرام حتى لايعان عجزه طوال أكثر من عام من الزواج، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنها ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته في المشاركة في طقس التسمية (هو يريد أن يسميها حورية، أما الأم والجدة فقد سماها نبوية)، ومن خلال إغداقه المال والهدايا عليها بل من خلال رغبته المبهضة في رد فهمية إلى عصمتها - يعلن أنها من صلبه. وإذا كان في هذا كله تكليف شديد قهر الحداد وعجزه، فإنه يبلور قدرة الخرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع، والسيطرة على مقدراته، وفرض منطقها الخاص - الذي يستند بدوره إلى وقائع وأحداث صلبة - على منطق الواقع وموضوعاته. فلتقطها

ومثل طقوس التعزيم التي يمارسها الشيخ موسى في علله المسريل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحسان الإبن الغائب، والتي لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والتقود، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائباً كما كان. ومثل وطأة الانتظار الذي لا تحمك فيه الصلة بالغائب بقدر ما تضاعفت حدتها فتضال مع وطأة العجز المادى والنصوى والنفوى لتطيق كالطقس الحكم على حياة الشخصيات ومصائرهما. ومثل تخلف الجسر الواهية بين عالمي الحضور والغياب في هذا العمل، وتبلور سطوة هذه الجسور على الرغص من وهتا ورقتها. ومثل الشيخ الفاضل - هذه الشخصية الجليدة المخارقة لعالم العمل القصصى والوقفية الصلبة به في الوقت نفسه - الذي يلف على حدود هذا العالم دون أن يندمج فيه، ويفقد قدرة التأثير عليه، متصوراً أنه قد يتنجح في أن يصبح مواظاً محابداً في هذه الدراما الحادة. وأن يرفع على تفاصيلها دون جدوى. ومثل عنصر السحر المستمر الذي يقدم لنا نوعاً من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير المزعول المعلق على ذاته، والعالم الخارجي الذي يروج بالواقع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة، وعالم التراث والأساطير الشعبية التي تتفاعل في جلد مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجي من جهة أخرى. ومثل عنصر التعبير المستمر في طبيعة الأشياء والملاقات والواقع، الذي يبدو لعين المراقبة المشاركة، كمين الشيخ الفاضل، نوعاً من التدهور، في حين أنه في الواقع تبدل في المظهر قد يمن عن بعض التحولات الطفيلية في الجوهر لا يعتبره أي تعبير على الرغص من كل هذه التبدلات الظاهرة. ومثل عنصر الحكم القوي الذي يوشك أن يكون لفرط قوته - أحد الموانع الشكرية للشخصيات والواقع، ولحساسية صياغة عن مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهرياً من واقع الأحداث والشخصيات. ومثل طقوس اللبس والشم والحس بكل إيماءاتها الجنسية والنصوية المكتومة، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المجهمة.



وما إن تنتهي هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المتراصة برباط تقليدي، وإن كانت تتابع بنسق كئيب له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته، حتى تتكون لدينا صورة مركبة، وأكاد أقول متكاملة، لمظلم ما ستكشف عنه الصفحات الباقية من العمل، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التي ستجري فوقها الأحداث القادمة. وتبدأ هذه الأحداث في «القسم الثاني» مباشرة بموت الأب للمعد، الذي يصوره الكاتب بطريقة إيقاعية، فيها مجادلة الإنسان وقهره، وقيل هذا ويعلمه قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مراسم وطقوس وأشعار في التذنب، تضيق بهودتها وجلالها شكلاً متأسفاً على فرقى الحزن والصدمة وتقلبات الأقدار. وموت الأب تصبح الأم حزنه عصب هذا العالم وقوته الحاكمة، بالصورة التي توشك أن تكون معها نسخة نسائية من الجد الصيدي، عماد العائلة وعمودها، في قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة - مثل (الجد حسن) أو (جيل الشاي الأخضر) - فعلياً وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة، لأنها عزن أسرارها، ومستودع تقاليد هذا العالم ومعتقداته الخرافية والجمعية على

وحاميا ، بعد ليلة مطيرة غربية ، أصبحت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المفقودة . وكأنا تنحى بهذا الجرح الخرافى الذى حاط برحيل الشيخ موسى وبالصرعات الواقعية على مبراهة بين من بقى من مريديه .

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود الغائب . ويعود مصطفى وقد كمال الشيب فوديه ، بعد أن أغلقت حكومة الوفد قراها الشهر بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز ، ويرت بوعدها بتعيينهم . وعين مصطفى فراشا بمدسة البندر ، لكنه يرفض هذا العمل ، ويقع خصا على الجسريصغ فيه الشاى والقهوة للشاربين والمسافرين . ويعيش على حافة عالم القرية حاضرا كما ظل موجودا على حافته غائبا . لكن الأحداث في نموا وتشايرها لا تترك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الهامش ، بعد أن ظل مؤثرا فيها بغيابه كل هذه السنوات الطوال . فهما هو ذا السعدنى ابن الحديدة ، عمه نبوية ، يقع في أحوية جبال ابنه خاله ويطلب الزواج منها . فعرضه أمه ويرفض مصطفى أن يزوجه لياها ، فتزيد هذه المعارضة حدة رغبته فيها ، وتشغل في قلبه هواها ، فيجركل شيء ، ويقع هو كذلك على حافة هذا العالم الذى رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى النهر أو العمل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والقهر والخرمان من الحب ، وكأنا قدر عليها الترحح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجودها في مركزه .

لكن الإثم - وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدة وقوانينها - لا يلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، حين أسعد بنمو في أشقاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكشفه حزينه ، التي كانت السنوات قد هدت من قوتها وقدرتها على الفعل معا ، وإن لم توهم إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخبر ، فتجذبه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويخفى مصطفى لينفذ القانون الصارم الذى حاول الابتعاد عن دائرة طول حياته دون جدوى . يضرب نبوية ، ويحرقها حفرة بغيها فيها حتى الموت ، ثم يبيل الزباب عليها ، ويمنع عنها الماء والطعام حتى يروح بالفاعل . ويغلق مصطفى باب الدار وراعه ويغشى إلى مقهاه . لكن السعدنى - وقد علم بالسير - يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هاجما ويغز الرأس بمنجمل ، ويحمله من الشعر القاسم الطويل ليلقيها أمام مصطفى الجالس في مقهاه يسامر زبائه ويفضل الأطباق والفناجين ، ويصق في وجهه وينصرف ، مخلقا بهذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال في صمت متعالي منهم ، يستفهمونه من من عداد الرجال ، ولا يهابون بكل تبراته وتضرياته . ها هي ذى فرحتهم قد جاءت لتصلح رأسه المنكسر ، أو لعلها الأقدار تجيد الانضمام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قبضتها أو أنها تنظم منه لاعتدائه على حرمان الرجال ، واكتشافه بتطليق زوجته الشامية عندما علم بخيانتها لياه ، وأخيرا لمجزة عن أن يدعن لإرادتها عند اكتشافه إثم نبوية . ولا أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حسابهم ، أى بالموث للموتى ، « طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملا عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولبت نفسه ما أراد

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتخطيط والتدود وضعف الإنسان . فالحداد الذى يحاول تغطية عجزه بتقبل الحرة الحرام ما لبث وكأنا صدق الوهم أو وقع نهائيا في قبضة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة الفتاة ، لكن عجزه مع فهمية يكرر معها فيتنحول إلى حيوان جريح مدمر وعولوى يرش « الجاز » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معا .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهمية ، ولكنه يثير الجلس لدينا من خلال حدثه المفاجئة بمصريها . ألم تحت كل آمالها في زوج جديد وهى ترى لحظة الأمل التي انبثقت بينها وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وزوجته الجديدة ؟ صحيح أن حزينه أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الحرافقة ورب النسل المجرى المكتشف المودة وقد تحرك صوب فهمية في تلك المرة التي لاتسى ، لكن ترى من يتقدها الآن من هذا الموت الآخر الذى يطوق بالخرمان جسدها الذى يضغ بالحياة والشهرة ؟ ومن تراه يتقدها من رب النسل المجرى الذى يتحرك صوبها وهى تتقلب في حمادير الحسى التي لاينفع فيها لصمد ولا شى ، لأنها حتى توشك أن تكون نتاجا طبيعيا لكل هذه الأحلام المودودة والشهوات المحيطة ؟ لامتد هذه المرة . ومن هنا فلنا تبسم في قلة خبرتها وفورة حائها للموت وترحب به .

وبعوت فهمية ، للموت الثانى في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دورى هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى ، هي دورة نبوية ، هذه الحرة الحرام التي تتأق مع الزمن جالا وبراءة . وكما اقتيدت الأم إلى أنشودة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاق وهى شبه نموة ، فإن البنت تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذى يضعه موقع أبيه الاجتهادى وتعلمه في المدارس خارج حدود العالم للمسوح به لفئات من نوع نبوية . لكن عالم نبوية الضيق يتسع كلما انتفع على عالم ابن الشيخ الفاضل بأمراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو التساوق كلية معه ، فلما حاولت الإسكك بأرنية ماتت في يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة تموت في يدها . إنها تقطعها حيا فيها ، فأى إشارة تلك ! والعالم يور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم يحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر ضياها من بر الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويترى .

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل . وهو حب من نوع خاص ، تلب فيه الطيور والأراب والنهر والشجر والموت وقضية الميراث دور منيات للاملاق ، التي تنمو بمصادقة على وقع الأحداث الخارجية العاصفة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في منطقة القناة . لكن العلاقة تنمو ، وتطور معها الأدوات في جسم نبوية ، وبخاصة في تلك الجمانين الفرحتين المحشوتين برمل وحصى سائخ ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكل الجسد ويتأق الجمال ، وتذب في أوصال الماشقين أحاسيس وريجات ساخنة جديدة ، تجعلها يأسيان معا على براة الطفولة التي ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفلين يتخفى الشيخ موسى ، قطب البلد

يظل الجدل بين عناصر المثال والتضاد في المستوى الأول مستمراً وتبقى الدائرة مفتوحة. فناصر التشابه بين حزبية وفهمية قليلة، في حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر، لأن الفارق كبير بين حزبية القوة المسيطرة، وفهمية التوجه بالشفوية والتوقد، إلى درجة أن الجدل الذي تنمو من خلاله علاقاته هو جدل العقل والحري، والتقاليد والثورة، والخضوع للمطلق للقانون الأخلاقي والتحدى للدليل له. أما في المستوى الثاني من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضعات قوانينها الأخلاقية هو الذي يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل، فتواجه نبوية مصيراً مشابهاً لمصير أمها، وإن تفاوتت حدة درجته لتفاوت درجة انتهاك كل منها للقانون الأخلاقي.

وإذا ما تجاوزنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة بما فيها من تماثل وتكرار، فسنجد أن جدل الثنائيات في هذا العمل يحاكي هذه الشخصيات السبع. فهناك الجدل بين القدرة والعجز، الذي ينطوي في أحد مستوياته المعيقة على جدل أعصب بين الحرية والإرادة. فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى الفرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل. إن كلا من حزبية وفهمية ونبوية وسعي الحداثة - أي كل شخصيات العمل النسائية - قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة. وعاجزات - في نفس الوقت - عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى احتمالها. أما رجال هذا العالم فإنهم - باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل - سادرون في العجز المضوري (يُجيت والحداثة) أو للنعوى (مصطفى والشيخ الفاضل)، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالحرب، فقد كان الحرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وظلمهم العظيم. فالحداد يتسر وعرق زوجته معه في لحظة فعل جادة تقضي على كل عجز المعمر وقهره، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شللاً كاملاً فتستجيب، وتمكنه بذلك من الحرب من عالم العجز والموت الجزئي إلى موت جزئي آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها. وحتى الاستثناءان: السعدى وابن الشيخ الفاضل، لم يفلتا كلية من ثنائية العجز - القدرة. فإذا كان السعدى قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يفوز بها، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد فاز بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله وتخلّى عنها للموت وحدها.

وهذا الجدل الحصب بين القدرة والعجز، الذي يشمل معظم شخصيات العمل، وبخاصة تلك التي شاركت في صياغة عالمه المغلق، الذي تحدده في وجهه الاختيار على نحو صارم، والذي تغف فيه الرأفة حارسة هذا الطوق المحكم حول الشخصيات والمصار، ومعمرة له معاً، ويكتسب فيه القانون الأخلاقي سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتغل لإرادتها في الوقت واحد، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواعى والحراقي في لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها، على نحو يصبح معه من الصير الحبيبت عن الحرية والإرادة بوصفها مفهوماً مجردين وإنما كونه لى لكل ثباتات الرؤى والمألوفات الصامدة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته. وقد حاول يحيى الظاهر عبد الله بهذا البناء التكرارى للعمل، ومن خلال علاقات النتائج الكلي التي يخرج فيها الأحداث بالرؤى التحية والموروثات الشعبية والموروثات

وأطاعت (ص ١٥٠). وجمحوه إلى بيته، إلى أمه حزنة المحطمة، التي هذا الزمان بعد موت الزوج والإينة وهلاك الحفيدة. ويعود الإبن الغائب إلى قلب الدار مشلولاً، فيخلق بعودته الدائرة التي بدأت بصورة الأب المشلول في بداية هذا العمل.

وإغلاق الدائرة يتم في هذا العمل على عدة مستويات: فهناك أكثر من دائرة في هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بتاليا ومضمونيا. وهو جدل الإنهش على طرفين أو شخصيتين تتكرر عودهما دورة الحياة فحسب وإنما ينطوي أيضا على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذي تغلق به الدائرة، بمعنى أن الثنائية البالية تنهى على ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أوليين بالضرورة التي تترى جدل الشخصيتين. ففي دائرة الأب - الإبن (يُجيت ومصطفى) نجد أن انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور والغياب بمستوياته المتعددة. فالأب الحاضر في بداية القصة عاجز وغائب عن ساحة التأثير في الأحداث، في حين يشارك الإبن الغائب بفاعلية أكبر فيها، على الرغم من غيابه الفعلي عنها. ليس فقط لأن التقود التي يرسلها توشك أن تكون هي العصب الذي تنهش عليه حياة الأسرة بأكملها، والقوة الفاعلة في تحريك مقدراتها، ولكن أيضا لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عموها الأبرى، ولأنه محرك غيالات الأخت وموضوع شهواتها الخمرية، ولأنه للمرجع الذي تعود إليه الأم في كل أمر مهم. وعندما يغيب الأب بالموت عن عالم الأسرة، يبقى الغالب هو رجلها الوحيد، ثم ماتلث الآية أن تغلب بانكسار الوضع، فإإن يحضر الغالب مصطفى حتى يبدأ حضوره القديم في التلاشي، فهاهو ذا يجيب آمال الأم وتوقعاتها، فلم يسع لها بأى سر من عالم الغربة، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كثر، أو جمعه لأى مال. وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الحداثة بحضوره وظلمه وبعوده كله وأزرى به. ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب - الإبن، وإن تم اكتشافها بعد أن خلا البيت تماماً إلا من حزنة. وعلى هامش دائرة الأب - الإبن الأساسية هذه نجد دائرة أب - ابن ثانوية أخرى هي دائرة الشيخ الفاضل وابنه، يتم فيها الجدل بين الخير والشر، وبين الذات والآخرين. فإذا كان الشيخ الفاضل قد ظل كياناً مهيأ على حدود هذا العالم، يبقى له الخير ويشارك في دفع الحياة فيه، فإن ابنه يقى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر في أحداث هذا العالم، وجلبت مشاركته الدمار والموت إليه. لذلك نجد أنه في حين تغلق الدائرة في المستوى الأول (يُجيت - مصطفى) تظل مفتوحة في هذا المستوى الهامشي، حيث نجد في هذه الثنائية قدراً كبيراً من التنافر لا يجعل الإبن تكراراً للأب. لكن فيها أيضاً قدراً أكبر من المثال الذي نجده في تقديم الذات على الآخرين، وفي هذا القدر الغامض من الاستملاء عليهم والاستخفاف بمصائرهم، وفي تلك الرغبة الواضحة في استعراض الذات والمعرفة أمامهم.

وفي دائرة الأم - البنت، وهي دائرة ذات مستويين أيضاً (حزنة - فهمية)، ثم فهمية - نبوية) يكتمل التكرار في المستوى الثاني من الدائرة فتتعلق على تكرار نبوية لفهمية سلوكاً ومصيراً في حين

ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية نلاحظ الطبيعة الإيسودية episodic للبناء ، فنحن لا نبدأ بتمية أساسية نتعرف على تفاصيلها وتنوعاتها فيما بعد ، كما شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لامتدح على عنصر السرد أو التوقيع ، ولا تستهدف التوثيق وإن حققت بصورة ما ، بل تريد إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تنوع عن استخدام المبالغات وغير ذلك من أساليب تجميد الصورة وتكبيرها ، لتبلور ما تريد من مفارقات . ويبدو ذلك واضحا منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأضفل إلى الأعلى العظيم المظلم الماخور بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالظلم من فرو الدب - يا كلان عجلاً مشوا ، وفيها روما ، وطاوسا محشيا ، وحوثا قليلا ، بعد أن شرا من جيد الخمر سبع زجاجات .. وأمامها نورة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة - صرخ - هو الجائع الحالم العار - صرخه الأخيرة ، وأوتى في حطن أمه الأرض ليسرع - عليه سلام الله . ( ص ٥٩ )

ففي هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي تستهدف معالجة المبالغات والفتاوى بأسلوب التناول الواقعي الهادئ ، والتي ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة في ثابا خيط من القص الواقعي ، الذي يروي خلاله العمل حدثا يمكن متابعه تفاصيله . فهناك رجل فقير جامع منتهك يصعد في طريق مرتفع ويشاهد مطما لأندري إن كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة وليست مشهداً واقعياً في الطريق ، تبرز قصة هذا السائر الذي سيسقط من التتب بعد قليل . وهو اعتراض موظف ، إذ يتفاعل مع القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد الاعتراضية وشذرات الحكمة والقصص والحبيكات الثانوية والمأثورات الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المكدد المشابك ، الذي نحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر لخط الواقعي في التطور والاقتراب من الخط الفنتازي والتفاعل معه حيناً يند إلى المشهد الدركي والمخمر ، وتحتل مع وفودهما الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخذع التي يتحول معها البشر إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا في عالم ألف ليلة الساحر . وما إن يبدأ القسم الثاني من هذا العمل حتى يسلطنا في تفاصيل واحدة من تلك الحكايات الأسطورية وقد تلبست لخط الواقعي الذي نتعرف من خلاله على بطل هذا العمل ، وهو ذلك المخمور الأبدى ذي الشيطان الذي يسلطه في تجارب ومقالب لا تنتهى . فقد أعدنا القسم الأول لهذا ، وهو يرتنا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الواضحة التي تحكم عالم العمل ، وتجعل حدثنا اللامعقول محتملاً بل واقعياً أو فجا .

الشبهة المكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تدور خارج عالم هذه القرية الصعيدية المغلق والثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسلطانها على الشخصيات وتغلغلها في هياكلهم معاً . وهي محاولة سنجها بحجى بطريقة فريدة في عمله الطويل التالي .

## (٢) الحقائق القديمة صالحة للإشارة الحديثة

توشك (الحقائق القديمة...) أن تكون تكلمة من نوع فريد لـ (الطوق والإسورة) ، لأن إسكاناً للمودة ، بطلها وراويا ، يقدم لنا ما يمكن أن نسميه بعض مشاهد مصطفى في غربته ، إذا ما تصورنا أنه قضى هذه الغربة في قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج عالم الصعيد وطوق قوانينه وموضوعاته المحكمة مكلمة لصورته داخله . وهي توشك أن تكون تكلمة لها أيضاً من حيث إنها تدور في فترة زمنية لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي جرت في الأربعينات والخمسينات ، في حين نحاول (الحقائق القديمة ...) أن تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعي أن يكتب بحجى الطاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي عاشه ، وأن يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي نزع إليها مع بدايات الستينات ، وخاض مغامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيراً مما عاناه إسكاناً للمودة في عالمها القبط . وتوشك أن تكون تكلمة لها أيضاً من حيث إنها خطوة تالية من ناحية البناء الفني وإن كانت يرضم الاختلاف البتالي لأثرال تنتمى - مثلاً - إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته ولغته ورواه ، إذ تستغل بتجربة التابع السببي والتسلل المنطقي التي سادت الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفص صلت به نهائياً ، إذ يصبح البطل هنا هو المحور ، وليس تلك الشبكة المكددة غير المرئية من الموروثات التحية والرؤى والقوانين والموضوعات الأخلاقية التي تقتنص كل الشخصيات في أجوبلتها الغريبة ، ويصبح الحرب من العالم بديلاً من مواجهة شبكة تقاليده وشخصياته المكددة تلك ، وتصنع حياة القاهرة الصاخبة الغنية المستعصية على الفهم بديلاً لعالم الصعيد الهادئ المخلود الواضح كحد السيف ، وتصيح اللحظة الزمنية المركزة المليئة بالأحداث بديلاً لامتداد الزمن الطويل الذي نتابع فيه الأجيال وتتصاقب الوقائع . وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الجدل بين المتناصر الصائمه للعالم ولأحق ضرورة التكرار التي تتلفق معها بعض الدوائر ويظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبقاء التكرارى واحد في العملية وإن اختلفت طبيعة التابع الذي يصوغ هذا التكرار ويصنعه ؛ إذ تلمت (الحقائق ...) عن معظم مكونات التابع السببي أو المنطقي في محاولة لحلق نوع جديد من التابع الكئيب ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع أو آثار عقلانية التابع السببي التي تدور غيرة على سياقات التابع الكئيب الشعرية ، التي نجد بعض صورها الجينية في (الطوق والإسورة) ، كما ركزت على المرح بين المتناقضات ، وإدغام الفنتازي في الواقعي ، والمبالغة في التزيين ، والمأساة في اللهاة . وحتى نبرز عناصر التشابه والاختلاف في العليتين علينا أن نتعرف عالم (الحقائق القديمة ..)

الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت بموته كل مخاوفه القديمة ، وجاء إلى الحارة يدهند وسواسه ، وها هو ذا يجد أفضل من يواسيه ، يجد إسكافي المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويخوض معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هى مغامرة البحث عن حاره لسروق وقد عرف في أثناء ذلك بعض مبادئ الإسكافي لمعاقرة الشراب : القرف من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن سكانه القلدرين اللصوص - الشتامين الجملة . وأيضاً فقد عرف شيئاً عن أحلامه في الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ، إلى جمهورية جديدة لاقدارة فيها ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارد فيها رجال البلدية الفلاظ الفقراء والفضحاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة الغريبة التى لا ترحى سوى رجال الدرك وجماعة الإتاوات الذين يقرضون على عالم الأسكافي الخوف والرعب ، ويحولون أغنياته إلى صمت أخمرس رازح واختياري ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافي المودة الغريب .



وها نحن في الدورة التالية نتعرف جانباً آخر في حياة هذا الإسكافي الذى لم نشهد حتى اليوم سوى ليلته ، نتعرف واسداً من نهائره فنعرف أنه محترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في فنى المنازعات التى تشب بين أصحاب الدكاكين الجاورة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يظفر له جفن ، وأنه محدث لبق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أخيراً إلى خاتمة غامضة في المساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، ويخمر الحديث صوب المصوم المشتركة . الغلاء وتردى الأخلاق ومسخ القيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافي ويندماؤه من هذا الزمان ؟ لا ، لأن لأشنع ما في هذا العالم الذى يتقنونه مع جرعات الحمر لا يلبث أن يقتحم عليهم مخارجه في ثياب السمسار الذى يألق بصفقة غريبة إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافي للشراب في هذا المساء . وتولد من هذه الصفقة بدور الشقاق والخوف ونعرة الذات وإرهاق حدة النقد الاجتماعي والسياسي . ويأتى مع كل هذا تشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة وتعلن - على نحو قاطع - عن ميلاد دورة جديدة .

وفي هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافي المودة موظفا صغيراً من سكان حارته موموه ، فنعرف من خلال هذه المقامة على زجاجة خمر في حانة غامضة الكثير عن رحلة الإسكافي الذى هرب من قدره في الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التى تأخذ منه الصحاب وتضن عليه بالكفاف ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، ويتبرع من بين أنياب الفقر والمماناة لحظاته من النشوة والسعادة عندما يعاقر الراح من إنسان آخر في لحظة من التواصل تخفى فيها الأسوار التى تعزل البشر عن بعضهم البعض هتية يرى فيها الإنسان لغة من التواصل يمتق من إحساسه بالمودة بعد تبديدها الرشيك . ويعود الإسكافي ليواصل دورته الأدبية ، دورة البحث عن لحظة التحقق التى ما إن تخين حتى تتبدل ، لأن الإسكافي يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالهزلة ، فما إن يقرب من إنسان ويلمس كل منها في الآخر شيئاً حتى تظهرها الظروف على أن يتمد كل منها عن الآخر مرة أخرى .

ومن هنا فإننا لا ندعش أبداً ونحن نشاهد المومور وقد تحول إلى عروف مصعبه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى البضة الجميلة حتى يتخطى عنه شيطانه ، ويرتد آدمياً يشبع شهوة الزوجة إلى رفصة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلاً مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى ذاته القديمة وقد أفاق من سكره وتعرف على ذاته : «أنا إسكافي المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا » . (ص ٦٨) .

وما إن يتعرف على ذاته حتى تطلعه موموم واقعه التى لا تفكك منها بغير التصوير الواهى بأن زوجته المتوردة التدينين هى أس بلاه ، وهى التى أدخلته بنوعها الثقيل في تجربة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى عروف لينجو من شر الدركى فوقع في برائته ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته البضة العاقلة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إغسادها لمزاجه ، وتبديدها لأثر الحمر من رأسه ، ففرضها وجبرها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لمعة فكرة جديدة في رأسه ، أن يمز الشعر ويبيعه لابن ناا الحلاق حتى يشتري بشفته زجاجة عرق . وما إن يفعل ذلك ويقضى الخمر حتى يضرب باب الحارة ويدخل ويشرب ، لنبأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة في الخمر ليقضى بالسجن أسبوعاً . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خاتمة غامضة الخالدة ، فهى المكان الوحيد الذى يستطيع أن يقصده مفلساً بعد رحلة العذاب ومماناة السجن .

وفي الخاتمة يلتقي في هذه المرة بصديقه القديم «العريبي» ، الذى كان قد هجر الحارة ولكن هواجسه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويبيع في المقابل أدنيته فيحكي له العريبي مشكلته التى دفعته إلى العودة إلى تعاطي الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارتة أن يرى كلباً حتى يقضى ابنه الجديد . وعاش الولد مع

وحن تصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقّتا ، فقد رتق ثلاثة نعال في يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفته ورواه ما جعلنا نتعرف جترافية المكان ؛ وتركيبه البشرى والاجتماعي ، و الأدوية الأخلاقية التي حاقت به ، وعل الغلاء الذي يكرى الناس بتبرائه ، وعل طائرات الأعداء التي تحرق البيوت ، وعل أن « الدنيا .. حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم » ، والدنيا كابوس أيضا ، ( ص ١١٤ ) ؛ فحق الحلم يكرر الواقع نفسه . ويتطارد الدركي ، يقضي بالخضر أياما ، ينظف فيها مرائب الحيل ، ويشوف لقطعة خمر ، ولقطعة توصل ، ويضم بمجموعيته القائمة على الحية والمودة ، والتي لا تتحقق أبدا ، فيدفعه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفي هذه الدورة السابعة يكشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يفكر : إنها الأجدية .. وهي أجدية عالم جديد شاه ، تنقلب فيه القيم ، وتصيح التجارة في السوق السوداء هي أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الحسة والدناءة هي السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل في الخارج وسيلة الحياة في الداخل . ويدوي حوار دائم بين إسكافى المودة المحمور وإسكافى المودة الصاحي في عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لا تثبت أن تردت بنا إلى إسكافى المودة المحمور ، الذي يحرم الشرطي من قفاه إلى الخضر ، تنتهي هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، ولتنطلق الدائرة الكاملة على البطل الذي لا تتحقق أحلامه أبدا ، والذي تنتهي كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاصية والقيم الشائنة إلى الإحباط والقهر ووزارة الخضر .

وهنا تنتهي آخر الدوائر الإيسودية episodic المسح من حيث بدأت ، وكأننا نخلق حلقاتنا الهككة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إفسار هذا العالم المفروض عليه ، الذي يبدو - برغم غلالة الادعاء الرقيقة - أنه عاجز عن فهمه تماما . صحيح أنه حاول في الدائرة السابعة والأخيرة - بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماع الصافية ( ص ١١٨ ) - أن يطلق من مسدسه الوهي ، للصنوع من الكفن المطبقة والسبابة المشهورة ، النار على بعض صانعي مأساته ؛ على غلى الوقت خلف البار ، الذي يمكن الجميع بشرابه من التعاضد مع كل هذه التناقضات الزراعية ، والاكتفاء بالشراب والملاسل . ولكنه يظل عاجزا عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا المحافظة على نفسه حيا - والحياة نفسها قيمة عظيمة - وانتزاع لحظات غابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذات الحياة . يظل مستتباً لتلك الدائرة الجهنمية التي تدفعه إلى الخسارة هربا من واقع ، وجريا وراء أحلامه الصعبة ؛ ثم ترده الخمر من يد الدركي ، وصمم زوجته عن الاستجابة لضرباته على بابها الموصد أبداً في وجهه ، إلى أبشع مآل هذا الواقع من علاقات .

ولذلك نرشك دوائر هذا العمل المسح أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواجه والمهم ، ولتصيرة التجمّع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلامة أحيانا . تعود بعدها الحياة إلى سربتها الأولى وقد

استمدت من هذه الجلسات التي تستهدف السخرية من الذات ومن الواقع الخارجي معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة مآل الواقع من فساد وقبح مغلوبة . فالبينة في هذا العمل الفني صدق تلكلك الواقع ونقصت مكوناته وجزئية الوعي بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطرح في نفس الوقت إلى أن يتخطى شخصية صطورك إنساني كبير ، يطوف العالم بفتة ورشاقة فاضحة ، وينطوي على كثير من سمات الشخصية الخفية لأبن البلد الذي يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقة الميزة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته في طوفان من الجزليات والتفاصيل التي لا رابط بينها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتي تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقلوب الكريمة الفظة ، وتكشف وقت غياب الوعي عن قوانينه ومنطقه الذي يحيا بطبيعته المنطق الصاحي ، منطق العطل والإفالة ، وأخفق في إجازة علموه الكبير خلق شخصية الصلوك وإن نجح في إبراز شيء من تلكلك الواقع وهذاه فغاذجه النجاسة وإنسانية غاذجه المسحوقة .

وقد استخدمت (الحقائق القديمة ...) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التي تنتمي إلى الشكل الملحمي وليس إلى الشكل الدرامي الذي ساد (الطروق والإسورة) كما قالت الدكتوراة لطيفة الزيات ، وإن كان في (الطروق والإسورة) - كما بينا - كثير من العناصر البنائية التي يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمي - بالصورة التي تدعونا إلى القول بأن (الحقائق القديمة ...) تنطوي على تنمية وتركيز للعناصر البنائية المحمية في سابقها ، وعلى استئصال عناصر القص القديمة التي بق جزء منها في (الطروق والإسورة) ؛ لأن في العملية بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وبخاصة على المستوى الأعمق : مستوى تناول دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية في صياغة مقادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعي أن تتبلور عناصر الشكل الملحمي على نحو أشمل في العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكثر قدرة على تجسيد فوضى الواقع . واختلاط الرؤى والقيم الذي يميز به المرحلة التي تدور فيها أحداث (الحقائق القديمة ...) . - إن صبح أن بها أحداثا بلغني المؤلف لهذا المصطلح .

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التي تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والجزليات التي تنعكس على مرأيا وهي إنسان مسحوق لا يفقد قدرته على إفراخ الأمور في مصادر الخمر ، وإنما يريد إليه وجهه مع رشفاتها الشافية من القهر والخوف والمجازرة . فحياة إسكافى المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لعباب الوعي أو تنبئيا إسكافى المودة (رومانا كان إرياديا) له . وحتى يصبح هذه المجموعة من الصور الهككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته ، لتأصيل ما تقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذي تورطته منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التي توقظ في المتلقي قصص ألف ليلة

الاجتماعي ؛ بمعنى وجوده في قاع السلم الاجتماعي ، والقرب من هوم القاع وصبراته . صحيح أنه حاول ذات مرة الترد على قدرة الاجتماعي كما تقول لنا (الحقائق القديمة ...) ، وترك الصعبد راغباً في واقع أفضل ، ولكن قدره الاجتماعي الذي هرب منه في الصعبد قد خلقه في القاهرة . وما هو ذا يحاول أن يساند مع أمثاله من المتهورين حتى يستطيع احتلال هذا الواقع الجليد الذي لا يتخلط كثيراً في جبهته وقسوته عن خشونة الحياة في الصعبد وقسوتها .

وتلجأ (تصاوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البتاني ومختلف عنه معاً في تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشاق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنساني الكبير ، إسكافي المودة في مدينة القاهرة . فهي تعتمد مثلاً على البناء الإيسودي شبه الملكك ظاهرياً ، وعلى نفس اللغة المظلة بالروى والتراكيب العامية والشعبية الزرية بالإبرعاعات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصي أو الخيال الشعاري التقليدي التي يلى شيء كثير منها في بعض فصول (الحقائق القديمة...) وأن تظل القارئ من أحواله الانسحاق في معرفة الجزئيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاتهام الشديد بمحدث أو شخصية ما ؛ لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصص الشخصي وكتاب المسرح الحملي معاً ، إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقتضيات قصيرة من الأرواح أو التأملات الخاصة بطلها الرئيسي ، إسكافي المودة ، تلخص معظم ما يدور في الفصل الذي تفتحه من رؤى وأحداث ، مضافاً إلى ذلك رؤية البطل النفسية والظلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التي علينا ألا نستغرق في تتبع مجراها ، وأن نلقت في أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصي كما يقول عنوانه (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليس بأي حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم مجموعة من التصاوير - كتصاوير المقابر ورسوم العابد القديمة - التي تؤمن بقدرة المخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الخيال والفكرى معاً ، والتي تعتمد على المواد والعناصر الأساسية حسب . فهي ليست تصاوير من الأرواح الباذخة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التي تصنع الحياة ؛ وهي للماء والتراب والشمس ، والتي تذكرنا بالعالمين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنتكسينديس وهرقليطس ، وبالطبعيين التأخرين مثل أنبادوقليس وديموقريطس وأنتكساغوراس وغيرهم من الفلاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس في عنوان هذا العمل القصصي تأتي للتصاوير بمنزلة معاً ، وهما النار والهواء . ولا يتعكس هذا الاتهام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصفانة للعالم ، في عنوان العمل فحسب ، بل في بناءه وجماليته ولحنه . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب صديقاً في محاولة التحليل لا تستهدف تلخيصه ، فالتلخيص هو إحدى وسائله البنائية ، بل ترمي إلى التعرف على محاوره الأساسية .

القديمة ، والمصطلحات الشعبية الاعترافية ، ولزواكيب اللغة العامية ، التي تتسلل تحت قشرة القصص وتفتحها مذاقاً جليداً وغراً جليداً .

وهو يكثر أيضاً من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة العربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها سفر تكوينه الخاص ، بل ليكتب بها سفر تكوين مقلوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قادر ميسر ، بل يتفكك ويتحلل ويتولى مقابله تدهوره السوق واللصوص والسماسرة وفاقدو الضائير . إنه سفر التصدع والانهيار وتدهور القيم وتهزل العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة التورتية ، وهي تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقدم الماهية على الوجود ؛ وهي التي ترد في ثنايا العمل . وتتفق هذه السمة في أحد أبعادها مع تلك السكونية القدرية التي يطرحها البناء الدلالي المحكم الذي يرون من قيمة التعبير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع الولع بالتمكيد الذي يؤكد بدوره المجهم والعمومي على حساب المعرف والخصوص ، والنظي على حساب الحسي والتميز ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إحالات ، أحداث) لتحويلها إلى مراس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزئيات هذا البناء والإحساس بالآلفة مع العالم الذي يقدمه الكاتب له ، ورسوخ بعض الثوابت والمتغيرات فيه . وكل هذه سمات تستعرف عليها وقد اتناها بعض التنوير في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة .

### (٣) تصاوير من التراب والماء والشمس .

إذا كانت هناك صلة واضحة بين (الطوق والإسورة) و (الحقائق القديمة...) فإن الأوصار التي تربط (الحقائق القديمة...) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (التصاوير) تتكلم حقيقة للحقائق ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية - أو بالأحرى السنوات الأخيرة من نفس العقد الذي تناولت (الحقائق القديمة...) سنواته الأولى ، ولكن أيضاً لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذي قدمته سابقتها : الوجه المكمل لصورة التناقضات الحادة والساعرة ، التي طالعنا بها (الحقائق القديمة...) ، وجه المماناة المتساوية لإسكافي المودة ورفاقه من المتهورين الملعدين بوجيم بما يدور في الواقع من حوكم ، ويعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تغييره ، والراغبين في استقطار لحظات من التحقق - واعتصار اللذة ، وتخليق السعادة في قلب الألم والنشوة والمماناة .

(التصاوير) لا تقدم إلينا إسكافي المودة للمراقب اللامبالي ، الذي يستمتع بسفره الكلية ويتعاليه المستر المخاض على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذي شاهده في (الحقائق القديمة...) ، بل تقدم إلينا إسكافي المودة المشارك المتهور - ربما بسبب تخليه عن المشاهدة وعماولة أو يفعل شيئاً ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو في قاع القاع نفسه ، وهذه هي دلالة مهته . فهو ليس إسكافي بمعنى أنه يريق النعال فحسب ، ولكنه إسكافي بالمعنى

وبداً الفصل الأول من (تساوير من التراب والماء والشمس)  
بهذه السطور التلخيصية الدالة :

«الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن  
في كرب - لمعد موت ابنه الوحيد ماتت أمه أنه صبح اليوم  
الأربعاء ، وولقي أمام الصاحب مكشوف اليدين  
مرفوذة .»

التي نعرف منها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور  
في هذا الفصل ، ونعرف معها أيضاً المنظور الأخلاقي الذي يرى خلاله  
البطل «إسكافي المودة» ، الذي يوقع هذه المقتنحات ، الأحداث ،  
ويتصور دوره فيه بأنه عيس بمسئولية عما يجري لصاحبه تعرضها عليه هذه  
القيمة - القانون - العرف - الناس بالناس ، والناس للناس . ومن هنا  
فإن كرب صاحبه قاسم هو كرب ، وهو الذي يدفعه إلى اليقين بأن  
«الفعل واجب .. الفعل لفره» .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذي  
يستطيع الإسكافي إتيانه إزاء هذا الموت الغاشم الذي اختطف زوجة  
صاحبه سوى مصاحبة هذا الصاحب إلى موئل السيان وهدمعة  
الأحزان - إلى خسارة محلى .

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان فعلاً سلبياً من هذا  
النوع ، يوقع الإسكافي في المأزق ، فهو مفلس ، ومع ذلك انفتحت منه  
بأريحية الدعوة إلى الخسارة . وما هو ذا يعطل النفس بأنه قد يجد في الخسارة  
بعض بلديات قاسم يشربون ، فرما دعوها إلى الشراب ، وخلصوه من  
هذا المأزق . غير أنها يبدان الخسارة خالية في ذلك الوقت من النهار ،  
فيحاول الإسكافي أن يتخلص من المأزق بالحيلة . ويتدقق الشراب ،  
وتتدقق معه مرم قاسم الصميدى الذي تزح إلى القاهرة هاربا من الفقر  
ليواجه فيها آلام الفقر ، وليفقد فيها إحدى عينيه في اعتصامات الطلبة  
ومظاهرتهم ، وليجمل معه إليها ميراثا من الزرى والمعادن والمضدات  
الشعبية التي تحكم تصرفاته ، وتعمل عليه سلوكه . ويتحول هذا الميراث  
إلى عصب يبيط كاهل قاسم ، لأنه يطالبه بما لا ملاقة له به . فأسلاف قاسم  
قد أثرته فيها خاصاً للموت في صورة ملاك يمسك بجرمة ، يجرح البدن  
ويستل الروح ، وتبقى الروح معلقة بجرم البدن حتى يصدق أهل الميت  
بسورين من القرآن تقرأن على قبره . لكن أتى له وهو الفقير المعوز بأجر  
المقرئ وقد أقتله شره الكفن واكتراه الفساق والحفراء والمخندبة .

هنا يتفتق ذهن الإسكافي عن حيلة جديدة ، فلماذا لا يستعير  
جهاز تسجيل يدبر به شريطا بمجسم الكفن ، فيه ما يكفي من  
التسجيلات القرآنية الكفيلة بإيقاظ روح الزوجة المعلقة بجرم البدن  
لا تزال ؟ . وبهذا إلى خص رجب جامع الحرق يزجاجة من طيب  
لحمر يحسبها ماء ، ويستعير منه الجهاز الذي كان كل ما مخرج به رجب  
من شقاء عامين في ليبيا ، أحبطتها عيشة الاشتباكات بين البلدين  
الشقيقتين . وعاد إلى خسارة محلى ، وأوصل الجهاز بالكهرباء لعل غنامه  
ينذب بوطأة الأحزان ، أو يروح عن النفوس وهي يتبادل للمواد  
والأسرار والموم ولكنها يرغم ذلك تشفى بلحظة الشراب والتواصل .

«وضحك اللئنان .. فهما في الحياة هنا في خسارة محلى قاعدان  
وشرهان ، وقادرن على أن يقهرا كل الهوم والمثبطات ، بالجلد مرة  
وبالحيلة أخرى . وما هى ذى الحيلة تدفع الإسكافي الجائع الشارب إلى  
أن يبيع الجهاز إلى محلى ويبيع جنيناته قليلة لكنها كافية لأن تدفع  
الشراب مائلة عامرة باللحم الشهى ، وعمرها يناك منها رجب - وقد  
انضم إليها - نصيبا ينسبه أن يسأل عن جهازه العزيز .

ما إن أفاق رجب في صبحي اليوم التالي حتى سأل عن جهازه  
فقال له الإسكافي إنهم نسوه في خسارة محلى ولابد أنهم مستردوه في  
المساء . يجتمع الصاحب الثلاثة في الخسارة ، ويصارع الإسكافي رجب  
بما حدث أمس ، ويتفق معه بعد أن شربوا جميعاً حتى آخر ملمع على أن  
يمسك بشئانه ويصرخ بأنه قد سرق جهازه حتى يستردوا الجهاز بالحيلة من  
محلى القادر على شراء ألف جهاز لرجب الذى سدت في وجهه سبل  
الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أغلقت أمامه حدود البلاد العربية .  
وتتجع الحيلة ، ويسترد رجب جهازه ، ولكن محلى يجرم على إسكافي  
المودة دخول خسارة بعد هذا اليوم المشهود .

والإسكافي لا يطيق الحياة بلا خمر ، فالخمر لا تمنحه فقط القدرة  
على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضاً فرصة التواصل الإنسانى مع  
الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الهرب من واقع الكتيب ومن عاله  
المقفل العارى من أى متعة ، الذى يجد فيه الإنسان متعته الوحيدة في  
«خروج البول السخن من فمسيه» ، فقد سدت أمامه بالفقر والعجز  
سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التي يؤدي إشباعها إلى شئ من اللذة ،  
ويعلم له سوى أن يثرع مع الصاحب ، ويتغلس بسداجة ، ويعلق  
بمسرة وصخرية على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ،  
وعلى قبوعه هو وصاحبه بالقرب من قاع عالم المغلوبين الفقراء العاجزين  
عن التحليق والتحقق ، لكنهم مع ذلك يستطيعون - بالحيلة وحدها ،  
فالدنيا عندهم «بنت الحيلة» - أن يجدوا الطريق - معها ضاقت بهم  
السبل - إلى شئ من الترويع عن النفس .. إلى خسارة محلى التي طرد من  
فردوسها الإسكافي وظل يمحى حتى عاد إليها منغمة مكرمة ساذجة معاً .  
ومع العودة إلى الخسارة تعيد الدورة الأبدية نفسها مرة أخرى : شراب  
وتبادل للمواد وعراك تنصاق بهد النفوس في مودة وحسب ثم تتلعق  
برواد شجار جديد تنتهى بغير القهر والإجباط . وفي هذه الدورة  
الجديدة تترق سكاكين الخمر أحشاء رجب ، ويتشاجر الإسكافي مع  
قاسم الذى يديم التحديق في الأرض جريا وراء سراب احتمال أن يجد  
شئاً ثميناً يخلصه من فقره ، الذى يغاث عليه الإسكافي من أخطار  
السيارات المسرعة الحرياء فيظن أنه ينفس عليه حظه القادم وارتفاعه  
المرتقب إلى طبقة أعلى إذا ما وجد لقبه ، فيتشاجر معه ويتركه ونفى .

ويبقى الإسكافي وحده مع رجب الذى يعانى من أمغاص السكر ،  
يوسيه ويرجعه ، ويحكى له حكايات الفساد الذى استشرى ، عله يبدأ  
وينام . وما إن ينام حتى يحى قادم جديد ، هو صديق قديم لرجب  
النائم ، يجتر معه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وانقلاب ميزان  
القيم وتدرأ الأثام بصورة فيها قدر من التعجاجة وشئ من السداجة .  
فالقادم الجديد (فصح الله) ، وهو لص متخوف ، يحدث الإسكافي عن



فالمعالم الدائري ينطوي في بعد من أبعادها على درجة من ثبات العالم واستمراره على منوال متكرر شبه ساكن ، لا يتأثر التغيير فيه الجوهر بقدر ما يتغير الظاهر . كما تشير دوافره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعطورية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدرات من عناصر التغيير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصي عند يحيى الطاهر عبد الله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور بل يتغير بعض ملامحه ، وتبين تديبات المسار والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكافي لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعني أن هناك قدرات كبيرة من الثبات وقدرات أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

وفي مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة في عمل واحد كبير ، بلندم لوحة عريضة لانحياز العالم القديم وتروى العالم الجديد الذي يندر أكرت تشككاً وأشد اعتلاء بالظهر والإحباط . مصطفى ليس أفضل من الإسكافي ، ولا الإسكافي أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هي حلقات متشابهة في سلسلة من القهر والمعاناة ، لا تلك إلا أن تتراعى وتستمر على نفس النوال ، فالحياة - برغم كل شيء - يجب أن تعيش ، وهي تبدو أحياناً وكأنها تستحق أن تعيش . ويظل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكروب عليه ، وكأنها هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت للملأى أو المنعوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجرد به من بهجة ولذات ، هما نسج الأعمال الثلاثة ومضمونها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح في العملين الآخرين .

وبرغم هذه الدائرة الضيقة ، وفي ثانياً منتقها الصارم ، يمكننا أن نلمس بعض ملامح التغيير الذي لا يتأثر جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوماً بظافة القرية الصحبية السعيدة ، التي تطبق عليه كالإسورة ، في العمل الأول ، بدا متحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته في العمل الثاني ، ثم عائد إلى كن جماعة الصحاب الصغيرة ، ومنتقها الجديد ، وعالمها الذي يوشك أن يخلق قوائمه وقيمه الخاصة ، في العمل الأخير . وبعد أن استبدل بمالم القرية المتناسك الخلوة التي تبدو كغردوس هروفي كبير ، استبدل بالخلافة علماً آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس في صرامة الطرق والإسورة ، وإن كان فيه شيء من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغيرات البادية تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسي الذي يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ، وهو منطق يكشف ما في رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنساني من أمساوية وثأشام .

الصوص الكبار والصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرعة باختلاف حجمها وشكلها وطبقه متفرقة برغم ثبات جوهرها . ويغنى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالماء والخمر والحشيش والطعام ، ويظل الأصدقاء الثلاثة في انتظاره ، أو بالأحرى في انتظار ماسيجليه من بهجة تغشى على بعض مافي حياتهم من جفاف وإجذاب ، وتبدد هموم ما يتذكرونه من أحداث الواقع السياسي المؤسفة . ويعود فتح الله بالماء والخمر ، وينطلق قاسم ليشتري شواء طيباً حتى تكتمل الشمة ، ويفتح رجب مذباغه الذي يدهمهم بالخراء ويتودد العرب الراضة ويعبكي الإسكافي حكاياته وهو يلعب بمؤشر الراديو حتى قدمت مختلف الخطات متناثرة الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور الشراب ، ويزداد اختلاط الأكيا ، ويرق الحيط الفاصل بين الأكسوبة والحقيقة ، ويسهل الاستواء .. وما إن يمضي رجب حكاية عن الذين يسرقون الأكفان من المقابر حتى يظن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جارياً حتى يسرق عورتها . وقد حاولوا إيقافه ، ولكنه أفلت منهم ، متدفعاً إلى الطريق ، قدسدت به العربة المسرعة تحت أقدامهم يتزف دماً .

ويجهز هذه النهاية القاسية على أجنحة البهجة التي كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء النساء بعضاً من السادة ، فإذا هم يحملون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، بحثاً عن الدم ، في مطاردة شبيهة مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحاب في المستشفى ، ويخرجون من غرفة المفق مهزومين ، تاركين صديقهم من ورائهم ، لأن والمستشفى المحكوم إذا ما حل الموت بالحق قامت إراجيا نحوه أفضل ألف مرة من أهواء كالإسكافي ورجب وفتح الله ، ويهدد الكلاك الحادة المباشرة القاسية ، التي يدور فيها جدل صميم بين الموت والحياة ، بين الأكيا والوئي - الأكيا تنتهي (تساوير...) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التي ظلت تنفتح لتغلق من جديد على هذه الشمة الكبيرة عند يحيى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة في آخر أعماله .

ولموت (تساوير...) لا يظنق الدائرة فحسب ، ولكنه يكفث المعز والقهر والإحباط ، لأنه يغير الصحاب على التحل عن جنة صاحبهم بقسوة ، ودوناً أي ستمتالية أو صراح ، لأنهم عاجزون عن مواراته الزراب في كرامة ، ولأنهم مؤثرون أن الحياة تسفها هي القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التي عليهم أن يحيوها ، وليست مايفرضه عليهم الموروث القديم الذي استول على قاسم حيا وميتاً . إن قسوة حياتهم هي التي تدفعهم إلى التحل عن كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ، لأن هاشم الاختيار المتاح أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معذوماً . فموت عند يحيى الطاهر عبد الله قدر ميتا فزيق وقدر اجتاحي في الآن نفسه ، وهو يوشك - للمفارقة - أن يكون الخلاص الوحيد من فساد العالم ولأعدائه ، وإن لم يكن خلاصاً بالمعنى المألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسياً حول إشكالية الوعي والمعالم الدائري من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .



مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الحضري

الأداة : ١١ شارع فيروز عساف - القارة  
 المكتبة : ٩١ شارع جبال الشاه - القارة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

- ١ البداية والنهاية  
 المحقق في كثير  
 مناهج التتبع  
 ابن سيرين الشافعي  
 المدخل في فن التحرير والصقل  
 الدكتور عبد الطيف حنونة  
 ٢ الإذاعات العربية  
 الدكتور يحيى الخوري  
 الفهم الصحيح  
 تريب .. المجلد ١٠  
 الدكتور عبد الله الحيدري  
 الأسس العلمية لطرائق الإصطلاح  
 دكتور هجران أسعد رشدي  
 ٣ سبل السلام  
 (٤ جزء ٢ مجلد)  
 الصبيح  
 مفصل الأسمان روح لا جسد  
 ٣٠ جزء  
 الدكتور رؤوف حيد  
 الجهاد في التكوين الإسلامي  
 وإسراء الشافعي  
 الدكتور رؤوف حيد  
 التعبير القرآني للقرآن  
 الأستاذ دكتور عبد الطيف  
 قصص الأنبياء والمرسلين  
 الأستاذ دكتور رؤوف حيد  
 آيات كتاب المصطفى في  
 فضله والخصلة والجناد  
 الدكتور عبد الله رشدي  
 عمر بن الخطاب وأصوله  
 السياسة والإدارة في الإسلام  
 الدكتور رؤوف حيد

- الإسلام وحقوق الإنسان  
 الدكتور الطيبي أحمد مدله  
 الدكتور الألفاظ والأعلام القرآنية  
 الأستاذ أحمد باجمال تزييم  
 تاريخ الحضارة الإسلامية  
 في الشرق  
 الدكتور أحمد جلال الدين حورو  
 الإفصاح في لغة الفقه  
 ٢ جزء  
 الأستاذ جلال الطيبي صهيبي  
 الأستاذ جلال يوسف سوي  
 الإذاعة من وجهة نظر الفلسفة  
 الدكتور يحيى الأرمي  
 دراسة الجوى والطبقات  
 الدكتور أحمد علي جلال  
 المركبات التطورية  
 الدكتور علي حسن بريس  
 لمحة على القرآنية  
 الدكتور محمد الطيبي  
 الدكتور أحمد مدله  
 سلسلة  
 علم الحبران  
 الدكتور محمد ع. م. علي رشود  
 صبرا ١٩١١ كتاب  
 المجمع الطبي الصيالي  
 الدكتور محمد عريضة  
 الأسس الجاهلية في الحكم  
 التجاري الدولي  
 الدكتور أبو عبد الرحمن  
 مبادئ علم التاريخ  
 وظائف الأطباء  
 الدكتور محمد علي الكلال

- حاتم التتبی  
• جزء ۲ فی مجلد  
الامام محمد بن عمر  
• المعجزة الکبری  
الامام محمد بن عمر  
• الجریة والتغویة فی اللغة  
الاسلامی ۲ جزء  
الامام محمد بن زکریا  
• تاریخ التعلیم فی الاندلس  
التکون تحت يد الامام محمد بن  
• فضل علماء المسلمین  
التکون حرر شیخ صالح  
• مسلمة  
الاسلام وتحدیات العصر  
التکون حرر شیخ عبد  
• صدر منها ۱۳ کتاب  
مسلمة :  
• افکارنا فی رحاب القرآن الکریم  
التکون تحت يد اسماعیل شیخ  
• صدر فی ۶۰ قصه  
• صدر منها ۱۶ قصه  
• فلسفة التعلیم الابتدائی  
وطبیقاته  
التکون حرر شیخ عبد  
• التکون تحت يد هادي  
• صدر من ۱۱ علی  
• مجموع مصطلحات الفریة والتعلیم  
التکون تحت يد  
• علم الاجتماع  
التکون وضعه ونسج  
• علم النفس الاجتماعي  
التکون صرحه التاریف  
• علم النفس الاجتماعي  
التکون وضعه ونسج

- القياس الفلسفي  
 المذكور حدوث مرج  
 الظاهر الموهوب  
 المذكور أنشد أبي  
 يصدر في ٤ أجزاء  
 صدر منها جزءان  
 بمألو يفي يا أمثال  
 المذكورة قائمة صدر  
 سلسلة :  
 عطف على عامه  
 صدر منها ١٠ كتب  
 من السنة الأولى إلى السنة العاشرة  
 في الأدب الحديث  
 أنشأه عمر السور  
 التفرقة ولكن التشكيلى  
 ٤ أجزاء  
 أنشأه حسن عبد حسن  
 الإفادة  
 للمصنف الإفادة لشاعر اليونان  
 القديم هيرودوس  
 الإفادة على ملأ  
 الإفادة في أصول  
 التفرقة عندهم التعليم الأساسي  
 الإفادة على حد شلال  
 الإفادة على حدود روضان  
 المذكورة بعد الله  
 الأساس العلمية في تلويف  
 كرة القديم  
 الإفادة على حد  
 القياس في التفرقة  
 الرياضية وعلم النفس الرياضي  
 المذكور مبدى ملان  
 المذكور بعد الله روضان

## ندوة العدد

# مسئلة الديرع الرولى عنز حيل السنينك والسبعين

☐ حيث تهزم الذات الفردية يهزم الوطن

صبرى موسى

☐ أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المصن

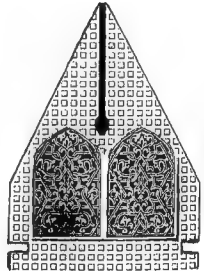
صنع الله إبراهيم

☐ فى الزنى بركات التقي القهر الملوكى بقهر الستينيات

جال الغيطانى

☐ الإبداع تعبير عن خلل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



# مسئلة الابداع الروائي عزير جميل السنيني والسبعيني

اشترك في الندوة :

- جمال الفيضاني
- صبرى موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد
- من أسرة التحرير :
- اعتدال عثمان
- محمد بدوي

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لي بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضاً علاقة الكاتب بنفسه الذي يبدعه . ومفهوم طبعاً أن هناك مجالات أخرى للحديث يمكن أن نتطرق إليها حسب مقتضى الأمر .

جمال الفيضاني :

أعتقد أننا ينبغي لنا أن نتوقف في البداية عند المناخ الأدبي الذي ساد حياتنا منذ نهاية الستينيات ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بأزمة نتيجة لحسنة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها ، ولكننا يمكن أيضاً أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراغ قلدي نتيجة لهجرة بعض النقاد ، وموت بعضهم ، وتوقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير المؤهوبين الذين فرضتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية . وخصوصاً مسلسلات رمضان ، فضلاً عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يهتم به نتيجة لتألف كتاباتهم ، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصياً إلى اقتناع خاص في يشتمل في الزهد في أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمال ، ولو بصفة مؤقتة ، خارج مصر ، على الرغم من أنني أصم في دار نشر صهيونية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الصادق المبرع عن حركة الواقع الجبروتية كان يصطدم - نظراً للحصار الذي ضرب عليه - بتلك المؤسسات ، فكان أقصى ما أستطيع فعله هو أن أطبع عدداً محدوداً من أعمال على آلة التيريكس في حدود خمسمائة نسخة ، وأوزعها أنا وأصدقائي بطريقة بدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل الظهور تلك الأعمال . وكنت أعي أن القارئ الذي أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من التوقع ، لكنني مستمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذي أفتنه .

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن فيا قاله جمال تعبيراً يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبرى موسى :

أعتقد أننا جميعاً نتفق مع جمال فيا طرحه من الحديث عن حالة الفرق في المناخ الأدبي ، فالتأثير غير صالحه ، وغير مشجعه على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدي بالأدب إلى الانغلاق على ذات ، فيشكل تصوراته ومفاهيمه ومعتقداته

الخاصة بمزول من الآخرين . وكان الأول أن يكون هناك مناخ أدبي يسمح بالإبداع الحُر الكامل ، ويشعر الأديب بأنه جزء من تيار واحد متناغم .

اعتدال عثمان :

ولكن ، ما الأسباب التي أدت إلى ذلك في رأيك ؟

صبرى موسى :

الظروف السياسية لعبت دوراً كبيراً ، فعملت على حجب أدباء ، وتسليط الأنوار على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من المهارة . وربما كان مهم مؤهوبين ، لكن الظروف وضعتهم في أمكنة جعلتهم أكبر من حجمهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من عجز المؤسسات الأدبية والفنية عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر ، وانحطاط النقد ، وتحوله إلى فنون أخرى كالسينما والمسرح والتلفزيون . كل ذلك كان كاليا لإفساد المناخ الأدبي .

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصنع الأزمة ...

صبرى موسى :

لا أريد أن أستخدم كلمة "أزمة" ، فهناك - بلا شك - إبداع ، ولكن المشكلة هي مشكلة التواصل .

جمال الفيضاني :

لكن كيف يبدع الفنان في ظروف غير مواتية ، أقل ما يقال فيها إنها ظروف غير ...

يوسف القعيد :

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانفراج ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من عتق الزجاجة . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كبيراً ما تقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي الستين الماضية لم يكن هناك فلسفة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دافعا من النقاد ، ولكننا في الحقيقة ننقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذي يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غائباً ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أهوال أجيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرين يعملون تحت مظلة السلطة .

محمد بدوي :  
من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يماز قضية علاقة الكاتب بالسلطة ، وربما كان من المفيد الآن أن نحدثوا عن الممارسة الفنية التي تحتل في كتابات جيل الستينيات . فهل يمكن أن نحدثوا الآن ، كلٌ من خلال تجربته عن عناصر هذه الممارسة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب بالسلطة وبنا العالم والرمز والتشكيلات الأليجورية ، ومشتريات الأرملة في الرواية ... الخ .

صبري موسى :

هذه وظيفة الناقد .

محمد بدوي :

لكن الكاتب يبي ما يصنع .

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أنه يبي ذلك ، ولكن على نحو يختلف فيه عن الناقد .

صبري موسى :

في رأيي أنه من المستحيل أن تناقش قضية الشكل الفني نفسها بعيداً عن لفتاح العام أيضاً . ومع ذلك فإن كلاً منا فنياً أعتمد على استدعاء لأن يشرح بعض التفاصيل التي تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فنان الأمر يبدأ يحدث شيء ، أو حالة ما يمكن أن نسميها حالة توقف - أو تأمل - أو تفرغ . يتأمل فيها الإنسان الأشياء ويدخل في ذاته . بل في الأحاسيس من هذه الذات . وما أن مادة الفنان هي الناس فإن هذا التصور يصبح محطاً ما لم يفرج منه الكاتب بإبداع جديد إلى الناس . فالآخرون هم أصل الإبداع ومطلبه . وسين بعض الفنان عن ذلك ، فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والنص الذي يولد لدى متكامل دون أن أقصّل بين عماده وشكله . لحظة الكتابة هي التي تعدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحقاً مع مضمره . لكنني لا أفصح تحفظاً مسبقاً لهذا العمل .

محمد بدوي :

ولكن أليست هناك تراكمات ؟ فأننا أنصّر مثلاً أن قصة « حادث النصف متر » كانت تجربة لقصة « فساد الأمكنة » .

صبري موسى :

لا ، حادث النصف متر موقف فكري وشعوري من هوم أسابية أرتقني في حبة زمنية محددة ، وتخلت في موقفنا من الحب بوصفنا شرقيين - وهي تختلف عن فساد الأمكنة .

صنع الله إبراهيم :

كيف ولدت إذن « فساد الأمكنة » وما ظروفها ؟

صبري موسى :

سأحاول ..

جبال الفيضان :

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو « حكايات صبري موسى » الذي أعده مزجاً بين القصة القصيرة والمقامة ، ولكنك للأسف لم تطوره . ومساءلة أخرى هي أنك صحتي نشيط فكيف توفق بين الصحافة والأدب .

صبري موسى :

إنني أسألك أن أقم توازناً بين عدة أشياء ، فأننا صحتي وكتابت أدب . ورجل يحيا في مجتمع ، يفرض عليه أن يعيش في مستوى معين من الحياة . على أن

هذا فيما يتعلق بالأرملة ، وأنتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفي رأيي أن الإبداع تعبير عن خلل ما في الواقع . وأنا شخصياً أقصد رغبة في الكتابة عندما يتسنى هذا الخلل ، ولكن التعبير الفني عما حدث في مجتمعتنا من خلل في الحياة الأرملة لم يكن من السطوح ، لأن اللغة المتسلطة كانت تضمر العداء القريب للثقفين . ومن أجل ذلك فقد قادني موقف من هذه اللغة إلى إنتاج أدب سياسي صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار في هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتعلق بملاقى بالقارئ فإني أكني بالإشارة إلى بعض النقاط . أولاً .. أجدني عاصراً بمقالة من الأمية التي تعوق التواصل مع القاعدة الأساسية التي أكتب لها . وفي بقية أنه لا بد من خلق قاعدة أساسية من القراء يحمّد عليها الكاتب . ولأن قنات التوصل التي تربطنا بالقراء غير قائمة فإني أستطيع أن أقول إن أهدنا قد ولدت في الخلق . أضف إلى ذلك أننا نعيش في عصر هيمنة أجهزة الإعلام على حراس المواطن طوال اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفاً واختياراً في مواجهة التلفزيون والإذاعة والسيما . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن السلسلة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائماً ، وإن كانت هناك إحصاءات تعبير .

صنع الله إبراهيم :

في رأيي أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذي يكتبه ، وبأدوات عمله إنما ترتبط على نحو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدثت الإملاء عن وضعية الأدب في مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يمانى الكثير في إطار شروط تلك الوضعية .

اعتدال عثمان :

أليست هناك مشكلات من نوع فيق مع النص مثلاً ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بالوضع السياسي والاجتماعي ، فهي اللذين استطاعوا أن يحدوا صفة ما يتحركون من خلالها كتجيب محفوظ ، قد ووجهوا أحياناً بالمتن كذلك . وأنا لا أوافق على منع أي كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فأنذا سيكتب إذن ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأدب وجسمه ، فهل نتخذ أن الكاتب يكون على وعي بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفي ذهنه أن يصل إلى الحياة ، على الرغم مما يدعيه بعض الأدباء عاكفاً لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتفاعل معهم ، فأنذا يكتب إذن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل في أن يصل صوته . وقد يحدث هذا في إيقاع بطيء ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل أثر الأثر ، وعلى الأكل فإنه يصل إلى الخارج .

اعتدال عثمان :

وماداً بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتمد أن كتاباتي أصدرت أعداد في الخارج أكثر مما كان لها في الداخل .

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأنني أضطر مثلا للكتابة السبيا ، رغبة في الحصول على دخل أستعين به على الصبر ثلاثة أعوام أو أربعة . للكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه غول عييف يهدد مستوى الكاتب الطرعى على فنه . في حين أنني أستطيع أن أتعمق شيئا ما في العمل الجليل . أما بالنسبة إلى العمل الصحفي ، فقد كانت تجربة « صباح الخير » مفيدة لي في مجال الأدب ، فقبلها اكتسب التحقيق الصحفي العمق والجديدية والشمول فضلا عن الطول ، الذي كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا ، وقد أتت برحلات عدة إلى مناطق صحراوية في مصر في خارج الشريط الضيق الذي نعرفه على جانبي البحر . ومن هذه الرحلات كانت رحلي إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف التعرف هذه المنطقة

محمد بدوي :

من هنا ولدت « فساد الأمكة » ؟

صبرى موسى :

هذا صحيح . هناك حياة كاملة تجمع بين اليأس والتألم والمشروعات التعديبية . والطبيعة المذهلة . ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر نفسه . إنها منطقة ثرية للغاية . كان يثيل لي أني أول من يضع قدمه على ترابها . فاستأجر رمالها ، وقاضها ونفادها . كل ذلك بمنحك شعورا طائيا باليكارة « كأمك آدم » وكان كل شيء يدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت في خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وكتبت عن الرحلة نفسها في المجلة . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالما روائيا ، وكتبت أحلم عاصمة أو موائل أيكي فيه كل شيء . وتفسير في داخل شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان قلوبته أو شيا به . بل هو البيئة التي تمنحه أسباب العمل والمخلق والإبداع . وقد سألني كثيرون عن السبب في أني جعلت « نيكولا » إيطاليا . ولكنني أرى أن « نيكولا » بلا وطن . رحالة آدمي السفر والرحلة . دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن ذاته . وهو في أثناء ذلك يبحث عن وطنه .

محمد بدوي :

أكان ذلك مرتبطا بزيارة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن الحزينة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت في الوقت الذي كانت فيه إراحمات الميزة واضحة . على أنني كنت في هذا الوقت قد جاوزت الماني الشائعة عن الوطن والشعب . وكتبت أقرب من الذات . فحيث نيزم الذات الفردية يزيح الوطن . وفي نظري يكاد يكون مستحيلا أن يبدع فرد ووطنه عاجز مهزوم . والأمر لا يتعلق بالإبداع فحسب . بل إن مهتمس المتألم مثلا الذي ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه . ومع الهال وهو يعلم . ثم يغاضا بقرار إداري يهني كل شيء . فهذا ماتم حقيق . وإحباط يتخلل صداه في كل شيء . وقد ولد هذا المضمون مع شكله . وكتبت أضرع أن الموال هو الشكل المناسب . لأنه يسمح باليكارة . وراه كل شيء . هل هذا تعريض مسبق ؟ لا أنظر . ولكن الفكرة تظل حية في نفسي . أقلها وأساورها . وأضيف إليها حتى تبلغ أكانها فأشعر في الكتابة .

اعتدال عثمان :

هذا بالنسبة للشخصية .

صبرى موسى :

الشخصية جزء من الرواية ، وهي تتكلم من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمعال .

محمد بدوي :

وهل كنت على وعي بأن « نيكولا » يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصودا حتى يصبح « نيكولا » رمزا للإنسان . وقد جمع في شخصه صفات إنسانية جوهرية ، لكنه لم يفقد خصوصيته .

محمد بدوي :

سؤال أخير .. قبل أن تنتقل إلى صنع الله إبراهيم .. هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى :

هناك ظروف خاصة في ، فأنا أبدأ في نشر الفصول الأولى من العمل في المجلة قبل أن أنتهي منه . وهذا أمر مؤسف ، لأنه يثيف ويخرجني ويحول دون إعادة الكتابة .

محمد بدوي :

وهل كانت لغة « فساد الأمكة » الممتعة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكنني كما قلت لا أشعر في الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات في الرواية .

اعتدال عثمان :

وماذا عن موقف الأستاذ صنع الله إبراهيم من عمله ؟

صنع الله إبراهيم :

سأحاول أن أتبع الأمر منذ البداية .. أذكر أنني كنت أقسام على السبب الذي يجعل الروائيين يبتمون بأشياء دون أخرى . وكان ثمة اتفاقا سريا بين الجميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هي من المهرمات . التي يجب الانعقاد عنها . ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التي تمنع من الكتابة في كل شيء . خصوصا أني وضعت في ظروف خاصة . مكتفى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا في نهاية الخمسينيات .

في هذه الفترة كنت خارجا من السجن . وكتبت وأعمل في رواية لم تم حتى الآن . ولأنني كنت منيرا بكل ما أراه كما ينبغي لرجل خارج من السجن . فقد رحمت أسهل كل شيء . وبخاصة ظروف المرافعة القضائية . وفكرت في أنني ينبغي أن أكتب رواية . وكانت هذه الرواية هي « تلك الرائحة » . وقد بدأت الكتابة راصدا عدة مبريات وأشياء . وكتبت شديد الحرص على عدم التدخل بعواطف أو أفكارى . أو التورط في التحليل . أو التفسير القليل المفروض . وكانت النتيجة أن بعض المبريات سجلت في دقة وحرص . على أنني كنت وأيا بما هناك أشياء توجد شكلها . بمعنى أن طبيعة الأحداث تخلق شكلا . ويحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أمكف على تحليل ما كتبت . وتكون ملاحظاتي : هنا غموض . هنا إمكانية تفسير مضاد للعمل ككل . هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أنني لا أستطيع أن أكون محايدا تماما . وهكذا تتجعب المادة . تحدث أحداث . وأرى أشياء . فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات . ثم أحوال بعد ذلك كتابتها . ولكن مع الحرص على أن يكون في « مصروف الخاص » .

بعد روايتي « تلك الرائحة » ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التغيرات والإضافات . وفي هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذكريات عن رحلة قمت بها إلى منطقة « السد العالي » . سجلت فيها ما رأيته أمامي . وبعض الفقرات التي أعجبني من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو . وبعد ذلك كنت أفكر

## صبرى موسى :

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة لي ، أشار إليها العيطاني منذ قليل ، وهي المجموعة القصصية «حكايات صبرى موسى» ، فقد كنت أحاول أن أمزج فيها بين الشكل القرصي الذى ابتدعه «موبسان» و «بر» و «نيتشوف» وبين شكل القامة ، فبحثت بالبحث - وكان أحيانا مجرد - حادث منشور في الصحف - ومنجزة بامية أو للوعظة التى كانت القامة تكتب من أجلها . وأرى أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد . إن هناك حكاية تقصها بطريقة ما ، أقصاها أنا في شكل ما ، والقعيد في شكل آخر . وتقصها أنت في شكل يختلف عن طريقى أو طريقة القعيد .

## صنع الله إبراهيم :

ولكن هذا تبسيط بالغ للأمر .

## محمد بدوى :

إن ما أريد طرحه هو أننا نجد كتابا أكثر ميلا إلى الشكل القرصي . وآخرين يهجون بين الفزث البشرى والقرص بخاصة وراثتهم القومى . وغيرهم يصورون زواهم في شكل الرواية . ولكن اللزوا يميل لصالح تراثهم . وقد لا يقتصر الأمر على التراث . بل قد يدخل في ذلك أدوات أخرى . كالصورة أو الأختية ... الخ .

## صبرى موسى :

لا أدري لكنى حاولت أن أصنع شيئا قريبا من هذا في «عسا الأمكنة» وأعنى : الرواية التى تأخذ شكل موال أو بكائية . وأحيانا كنت ألق لى مشهد طبعى . ففكرته أن لا يمكن كتابته . ولكن يمكن رسمه . أعنى أنى كنت أشعر أن القلم أصعب ما يكون من القصاصه . وأن الأمر يحتاج إلى رسام كبير لى يغل الرؤية التعبيرية المعقبة بالغة الدلالة .

## صنع الله إبراهيم :

ليس لدى ما يقال في هذه المسألة .

## محمد بدوى :

ولكن استفادتك من الروايات الطليبية - كما يقال أحيانا - واضحة .

## صنع الله إبراهيم :

هذا أمر طبعى ، لأنى أفراكل ما أستطيع قرأته مرجيا . أو بلغة أجنبية . ولبنى كنت قادرا على الإفادة من كل شئ . حتى لو كانت هذه الإفادة سلبية بمعنى أن أطلع أحيانا على تجارب غائتني في ضرورة الابتعاد صبا . ولكنى - على مستوى الإتيان - استفدت كثيرا من الرواية الفرنسية الجديدة ، فالكاتب فيها يركزون كثيرا على وضعية اللغة . عبر أن - في أى يوم من الأيام - لم أكن راغبا في أن أصبح متشوق من مصر . لأن موضوعاتى مختلفة ، وواقعى مختلف أيضا . وقد استفدت منهم في كتابة جمل دقيقة في الوصف . ولغة عندهم خالية من أية حياة داخلية . أما أنا فقليل لفتي كذلك . ولكنك حين تدقق تجددها ليست كذلك . وأنا هنا أقتررب من هيمنجواي أكثر من القتراب من أدباء الرواية الجديدة . وهناك خيط واحد طويل يربط بين أدباء مثل «هيمنجواي» و«شروود أندرسون» حتى «جوزاام جرين» .

وفي روايتي الأخيرة «اللجنة» حين كنت بصدد الكتابة البالية تقريبا . فوجدت بعد كتابة صفحات قليلة أن نمة أصداء كافكاوية . فرفضت ، لأنى لا أريد أن أكون كافكاويا . كان أنا مصر لىست في حاجة إلى كافكا . ولكنى بعد إتمام الرواية في شكلها الذى نشرت به وجدت فيها موقفا قريبا من كافكا . غير أنك في النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية كافكاوية بالمعنى الشائع .

في كيفية كتابة كل هذه الأشياء . وفيها أرى ، فإن أى عمل أدبى يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين يمين الكاتب النظر في الأمر ، يكشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل . وحين تفرغت لتحليل مذكراتى عن رحلة البد العلى . تساءلت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل البد المعارى . وهندسة وقواعد بنائه ؟ . وهذا هو السر في التقسيم الذى يراه البعض غربيا . ولكنى كنت أعرف أن الأمر لو وقف عند هذا الشكل ظن يكون هناك جديد . ولذلك حاولت أن أصب في هذا الشكل عشرات الأشياء . من حركات العمل والأدوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية . وهذا هو السبب في تعدد المستويات الزمانية التى تحدثت عنها .

ولكن كان هناك بعض التطور بعد « تلك الراغة » . التى كنت أحاول ألا أتدخل في شئ فيها أو أفسده . حدثا كان أم مشهدا أم حوارا . كنت عابدا . ولكنى عابذ زائف ، فقد كان على أن أتدخل ولكن بشكل عام . أما في «جمعة أغسطس» فقد كنت عابدا حقا . ولكنى كنت أفسر أو أعلق بيجل فنية . مثل التفسير أو التكرار أو التركيز على حدث .. الخ . وفي «اللجنة» لم تكن هناك أزمنة متعددة ، لأنى استطعت أن أأحدث وسلة من نوع ما ، انصكت - من ثم - على اللغة . وكانت اللغة في «تلك الراغة» بسيطة . والجمل غير معجا بها . أو بتجويدها . بل كنت أهدد إلى نوع من الركائكة . شعرت أنها ضرورية وجيدة . وأنها تشارك في بناء الرواية .

وفي هذه الفترة كان اهتمامي باللغة ضعيفا .. كنت مترددا على القوالب السليمة ، ولذلك استطعت أن تحصر عدد الأعمال المستخدمة في «تلك الراغة» . لكنى في «جمعة أغسطس» وكزت على اللغة . واستخدمت المجاميع للبحث عن ألفاظ . وخصوصا أسماء الآلات التى لم أكن أعرفها . وقد قافل هذا إلى حوار غريب ومفيد في مع اللغة . وأظن أن هذا الاهتمام باللغة - لفظا وتركيبا - هو أحد سمات رواية «اللجنة» . لقد بدأت أهم إلى درجة التعب النفسى والتوقف عن الكتابة عيظا عن لفظ دقيق يؤدى معنى محدد . وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة . إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبى يترجم لي عملا . فأدركت أنى ينبغي أن أهم باللغة .

## اعتدال عثمان :

تحدثت حتى الآن عن اختيار الموضوع وعن اللغة ؟ وماذا بعد ؟

## صنع الله إبراهيم :

ظريف جدا ، وأنا أصر هنا على استخدام لفظ «ظريف» .. أن يمين العمل مصبرا في شكل مبتكر . وجمع أيضا للقارئ .. أن يقرأ عملا جديدا .

## محمد بدوى :

نمة سؤال خاص بملاقة الرواى بالشكل القرصي للرواية . والبحث عن صيغ خاصة .

## صنع الله إبراهيم :

هذه الصيغ «الخاصة» غريبة أيضا ، وليس هناك شكل غريب - بل هناك شكل عالمى .

## محمد بدوى :

الشكل العالمى - والعالم ليس شرقا وغربا هنا - هو الإطار العام . ولكن بعض الكاتب يلجأون إلى توظيف أشكال قومية في داخله . كالأساطير ، والماويل ، والشعر الصوفى ، والحكايات الشعبية ، والتاريخ ... الخ . مثلا فعل يمين الطاهر عبد الله في «حكايات الأمير» وغيرها . ومثلا فعل العيطاني في «الزئيق بركات» .

## اعتدال عثمان :

هل فهم من هذا أنك متأثر بيمينجوى ؟

## صنع الله إبراهيم .

أظن أنني متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنني تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

## محمد بدوي :

كتاب كارلوس بيكر ؟ إنه سيرة تعرض لفن يمينجوى

## صنع الله إبراهيم :

هو ذلك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب يمينجوى ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا ما تعرفه فهذا رائع ومرجح ، وقد يضيّق الدائرة حقاً ، ولكنه يجعلها أصغر وأكثر وأصدق . وهو أيضاً صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العام ، الذي لا يظهر بكامله . وهذا يجعلك تفكر مكانا للتصير ، كما يتيح العمل قابلية التصير من عدة مستويات من القراءة . وكان يمينجوى يرى كذلك أن لغة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعداً آخر ، حتى يمينجوى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكشفه .

وقد تعلمت من يمينجوى لحياء أنقى شخص اللغة ، ودقة الوصف وتكنيحه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير يافض الصفحة والبسط . وهذا يقرّبنا من الشراء الذين يحبون تصالّهم على شكل صور وأشكال . وفي نظري أن أنظر ما قاله يمينجوى هو ما يتعلق بالأقتصاد في التعبير ، لما يمكن أن نقوله في صفحة واحدة أفضل من أن نقوله في خمس صفحات ، على طريقة «لسن وامبر» ، ولذلك كان يمينجوى يقدّر بنصف ما يكتبه في الكتابات الأولى .

## اعتدال عثمان :

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب نافذ ؟

## صنع الله إبراهيم :

هذا صحيح ، ولقد حرصت الكتاب على قراءة يمينجوى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أتدركه أو أصعب به .

## محمد بدوي :

هناك بعض الكتاب اللين يحتاجون إلى معونة الناقد في توصيل أعلامهم وكشف أسرارها المشاككة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

## صنع الله إبراهيم :

أكثر من ثلاث مرات .

## اعتدال عثمان :

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

## صنع الله إبراهيم :

يحدث تغيير في لذة الأول والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسي . ولكن لغة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، لقد كتبت الفصل الأول من «نجمة أغسطس» حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنني كتبت القسم الثاني منها مرتين حسب .

## جمال البستاني :

دون مبالغة ، أعتقد أنني استطعت أن أكون منتعنا بتصورية في أعالي . وقد ساعدني على ذلك شكل حياتي ، وكيفية معرفتي بالقراءة ، ذلك أنني ولدت لأسرة فقيرة ، ليس فيها أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنني كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك لعبت المصادفة دورا كبيرا في قراءاتي ، بدلا من مكتبة

المدرسة إلى رصيف الأهرام ، الذي كان ذا دور كبير في تكويني الفني والفكري . كان على هذا الرصيف تل حائل من الكتب المحفظة : روايات عليّة ، ومعارف روكامبول ، وروايات تولستوي ومستوفسكي ، التي كانت تأتي من دمشق ، بالإضافة إلى كتب التراث التي كان طلاب الأزهر يدرسونها ، مثل تفسيري القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسيرة . وفي هذه الفترة أنغل جالسا على الرصيف حتى صلاة المشاء ، أقرأ فيهم ، ودون تحديد مقابل نصف قرش يأخذني حتى الشيخ «تامي» صاحب المكتبة التي شكلت وبدائي وعقلي .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنيت أقرأ كل شيء . وقد تقع في يدني رواية بلا عنوان ومتروكة الغلاف فقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها . ولكنني بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءاتي ، وأفضل بين المتاح لي ، فقرأت تولستوي ومويسان وتشيكوف ، ومكسيم جوركي ويمينجوى وكل روايات جوركي زيدين . وبعد ذلك ، ومن أن أكثر قليلا أعدت قراءة الروايات العالمية ، وكل رغبة في أن أفعلها ، وفي نفس الوقت كنت أقرأ بنفس القوة والرغبة كتب التراث العربي ، مثل نفع الطيب للقمري ، الذي يصنف في بعض صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أجيد فارا كبيرا بين ما يصفه وما أحياه . وفي كتب التاريخ وجدت ضالتي ، وكنيت أشعر بألفة كبيرة معها ، وبخصوصا كتابات «ابن نياس» ، التي قادتني إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقرأ - حتى للغة المحبسة - من المساجد والكتابات الملوكية ، وكل أشكال العبارة الإسلامية . وفي نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات ملها . وقد أنقضت هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . وفي هذه الفترة لم أقرأ لكتاب مصري واحد سوى نجيب محفوظ ، الذي أصبح به كثيرا . وفي الثلاثية على وجه الخصوص . وقد قرأته لكي أعرف ماذا كتب ، وكيف كتب من الحياة ، إلى الذي أحياه فيه . أما يوسف السباعي وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لروايد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمي والتراث العربي ، واتصال بكثير من فئات الشعب للمصري في الأشياء الشعبية ، كانت تتقد داخل رغبة واضحة وواحة في كتابة شيء خاص . وقد كان الكثير من الخاص لي غير معين لي على تحقيق بعض ما أحلم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربي ، وكان أكبر منعة لي قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا من مصر للملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لي ، ولم أشعر بأى رغبة في مواصلة قراءاتي عنها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو لاختلاف اللغة والمعادن والتقاليد ، أو لأي سبب آخر ، ولكنني وجدت نفسي في كتابات «ابن نياس» ، وفيه من مؤرخي مصر الملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم بأسري منهم سوى نجيب محفوظ ، وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن هذه قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

## صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسمح لي بتقليص صغير ، وهو أنني أشعر أنك حيرت عن طوقتي ، وبداية دخول عالم القراءة والأدب ، لأنني حشيت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكتاب مصري من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ ، وبعد ذلك اكتشفت أن المأزني كاتب جيد وللأسف في بعض الأوقات مثل نظريته إلى الجنس ، وقدرته اللغوية الفائقة .

## اعتدال عثمان :

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخي قد استغنى أغراضه ؟

## جمال البستاني :

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لي تقريبا . وسوف أكتب حقي ، وسأحاول أن أنصته الجواب ... في هذا أستطيع أن أقول في سرت في هذا الدرب طويلا . وقد عاشت المؤرخين لا بهدف المعرفة ، أو



## جمال العيطاني :

هناك وجهه اتفاق بين حياقي وواقعي ، وحياء ابن إلياس وواقعه . ولكن هناك وجهه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أمليه «وحدة التجربة الإنسانية» بمعنى أن نغمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهري» في الإنسان . وقد شهد ابن إلياس هزيمة الممالك أمام المغتائبين ، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين . حل أن هناك أضياف أكثر صفاً من هذا ، في فترة السنينيات كانت للشكيلة الديمقراطية بالغة الحداثة ، حتى إن عيب مخلوط نفسه استخدم الرمز . وكنت أشعر برؤاة القهر البوليسي ، وبمحصرة للمتقنين وأفراد الشعب عموماً . كنت في رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية السنينيات وأنا أشعر بالشاردة ، ورغم أنني لست رجل سياسة . ولهذا حاولت أن أعرف كل شيء من هذه الأجهزة وتركيبها الداخلي . وحيث بدأت أكتب «الزئيرى بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتابني في السنينيات وجود نموذج للشعف الانتهازى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يحمى بها أو يصارحها ، كان يتروج ابنة شقيقها أو شقيقها مثلاً ، وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج الانتهازى السنينيات . لقد التفت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إلياس عن شخص انتهازى خطير هو «الزئيرى بركات بن موسى» . وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انتهازى إلى رواية «بصاين» .

كان العصر المملوكى عصر قهر رهيب ، ولو قرأت أوصاف السجون وأبشعها «المقشرة» الموجود بباب النصر لا أقدر بذلك ، كان يلقى فيه الإنسان طوال عصره دون ذنب جناه أو محاكمة تقضى بذلك . وفي «الزئيرى بركات» اتفق القهر المملوكى بقهر السنينيات .

## صبرى موسى :

كان سؤالى في حقيقة الأمر نوعاً من الإدراك ، يتصلصق من أن عدداً كبيراً من الأجيال يتعامل مع الكتابة كمنطق التيات لا كمنطق التحول ، وكما تقول أنت يمكن فعلاً لظاهرة اجتماعية أن تتكرر في عصر ابن إلياس وفي عصرنا أيضاً ، فيظل الكتاب مشغولين بها ، وأنا هنا لأعرض على الشغل الكتابى بها ، ولكنى أرى أن أحد الجوانب الأساسية للكتاب أن ينظروا إلى المستقبل ، فالتكشافات العلم الخاطلة تطرق علينا الباب ، وعلى الأدب أن يتسبب عصره . ونحن ما زلنا نتعامل مع مجموعة من التيم التي كان يتعامل معها الأدباء من القرن لماضي ، مع أن القيم والمعالقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية . لقد طرحت للسؤال معنى الوطن في «فساد الأمكنة» ، وفي «الصيد من غفل السباغ» ، ناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التي أتوقع زوالها ، مثل الزواج والأسيرة والبنوة ... الخ .

## اعتدال عثمان :

ألا تخفى أن تيم القوضى يزوال هذه المؤسسات ، وأخفى هنا ألت مطالباً بتقديم بدلى ؟

## صبرى موسى :

هذه المؤسسات مضمحلة ، ولابد أن يجد العلم بديلاً لها .

## محمد بدوى :

وما الفرق بين محاولاتك وما يسمى «الخيال العلمى» ؟

## صبرى موسى :

الخيال يتم بتبجيل الرسائل .. إن فناناً ما يحاول أن يرسم صورة لوسائل وانعزاعات علمية ، أما الأدب العلمى فيعامل مع القيم التي تثار بتكشافات علمية قائمة . إن عواطفنا تقرب من «مكسل» أكثر مما تقرب من «ويلز» .

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق القصة . ولقد أسرف الوصف التاريخي للشوارع التي أعرفها ، والناس الذين أحييتهم . وحيث كان «ابن إلياس» يقول : «أهل السلطان للروح بالطار» كنت أشعر أنه يعيش في زمن ، فقد اكتشفت أن هذه العادة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرفي «ابن إلياس» ولو كنت قد شفت في زمنه لكنت ما كتب . وكتاباً ضخم ، قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ اكتشفت أنه عاش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقة التي عاشها قبل ١٩٦٧ وبمعدنا ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام المغتائبين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل . وقد كان يصنع «ابن إلياس» بروح وطنية وجدتها تتفق في الكثير مع شعارى تجاه وطنى . على أننى في هذه المرة أخذت لأحفظ طريقة التميز في قص الأحداث ووصف المراتب . ولذلك فلت بعمل فهرس خاص لي للكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : سجلت الأحداث في صفحات ، والشخصيات في صفحات ، وأوصاف المدن والأزواء في صفحات . وبثأثيره كتبت قصة قصيرة بعنوان «الطوفان» ، ميرت فيها عن تجربتي في الحبس الانفرادى ، ولكن لفتنا لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتين : الأولى «أوراق عاش عاش مند ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لي بعد أن قرأنا عليه : إنها شكل جديد للقصعة القصيرة كما يكتبها تيكوف وموبسان ويوسف إدريس . ورغم هذا كنت أشك في الأمر ، وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أننى كنت أسمى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتصر عيوطه .

وفي حقيقة الأمر أعرف أننى استعملت كثيراً ، وحيث بعض إنجازاتى بصورة عسلة في خلال كتاباتى القفاذ من قصصى ، وخصوصاً كتاباتى المذكورة لطيفة الزيات ، وهشمو أمين العالم . وازدادت فرصى في الزيات المرقى ، واتمت دائرة اهتماماتى وقراءاتى من التاريخ ، حتى المجلات والبحر ، وكتب الصحابي ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السحر ، وغيرها الصحابي لابن الوردي ، وكتب من هدايا الملوك وأطعمتهم وأهلهم ، وهذه الكتب كانت تخفى إيقاعاً داخلية في نفسى ، يصحلى أستعصم منه أسلوباً عربياً ميمزاً ، لكنه يرغم ذلك مرتبط بمركبة الحياة من حول كرجل يحمي في قاهرة السنينيات والسبعينيات .

إن القرن لى مجاهدة وأدب ، ويقتدر ما أبعد من هتاء أحصل على القائلة . ولذلك لفتنى أصنع في هذه الأيام مع كتاب «الفتوحات الملكية» ما صنعتته من قبل مع كتاب «ابن إلياس» ، وأشعر أنه سوف يعطينى كثيراً ، وربما يبرز طلاقه فيما نشر لي أخيراً في لبنان ، وأخفى بذلك رواية «التجليات» وعطش العيطاني .

لقد كان أسألتنى جميعاً من المشايخ : الشيخ ابن إلياس ، والشيخ عبد الرحمن الجبيل ، والشيخ الجليل وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيدة اعتدال عثمان من مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لي ، وتبأ الكثيرون بأننى قد استعملت إمكانياته . ولكن هذا لم يحدث ، وأشعر أنه لن يحدث مادمت قادراً على الكتابة .

## صبرى موسى :

إذا سمحت .. لي سؤال .. هل كانت القائلة مقصورة على الشكل أم تمتعت ذلك إلى المضمون ؟

## محمد بدوى :

وأود أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى سؤالاً آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تركيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف ، دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التي كانت تحملها في زمانها ؟

اعتدال عثمان :

ألا يكون هذا تخطبا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى :

ليس مطلوباً أن يكون الأدياء أفرادا في جيش ، ومن حق الأديب أن يتم بالمشكلات التي يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالا عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد :

إنني على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدد بعنف إلى اللحظة الراهنة ، ولا أملك إلا أن أواجهها بأدلى ، الذى يمكن أن ينجي في شكل منشور سياسى أصر عليه ، لأن لدينا واقعا محددا مشغلا بالمشكلات . ولقد بدأ وعي بهذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنني منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انغماسا في حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادني إلى مواجهة قروية وسريعة لكل ما يجري على أرضه . ففى عهدى في مصر الآن ، أسأول أن أبلور تجربة زيارة نيكسون لمصر . وفى الحرب فى بر مصر ، أخذت عن حرب ١٩٧٣ . وفى هذا كله اعتصمت على حوادث حقيقية عرّفتها الواقع . ففى رواية الحرب فى بر مصر ، أخذت عن واقعة حدثت فى إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأتنيات يهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأداهما - بدلا منه - شاب آخر فقير مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل فى الحرب . وهنا حدثت مشكلة : من يستحق معاش الشهيد وأومئته ؟

وفى شكاوى المصرى الفصحى ، حادثة حقيقية عن رجل ينجى فى المقابر ، عرض أولاده للبيع فى ميدان التحرير تخلصا من أزمته .

وهذا الأديب قد ينتج عنه سؤال : ما الذى سببى منه بعد مائة عام مثلا ؟ ولكنى لأهمم بهذا على الإطلاق ، وإنما ينصب اهتمامى كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا .

جمال الهيطاني :

لا بد طبعاً أن تكون القصة قصة لا منشورا ، فلنشور شكل آخر ، وله طريقته . وإذا كنت ترغب فى كتابة منشور ، فذلك طريقته الخاص .

صنع الله إبراهيم :

لقد استخدمت عددا من التقنيات فى كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد :

أنا طبعاً أحرص على جاليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون فى صلب الخاص . وقد حاولت أن أستفيد عددا من التقنيات الخاصة ، فمثلا فى الحرب فى بر مصر هناك ست شخصيات تقص الحداث : الصلدة أولا ، فللقاؤل ، فالخفير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكنى لم أفهم أهمية هذا التنكيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد :

لقد اتبعت هذا التنكيك لكى أيسل الجميع يهتمون إلا مصرى فى الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكنى أيقنت أن الرواية لن تنشر فى مصر بسبب مقصودتها ، ولو كتبت بالعامية فلن تنشر فى الوطن العربى . ولكن العامية كانت ستوضح أبعاد الشخصيات وللناخ .

صنع الله إبراهيم :

الشخصيات الستة تتحدث لغة واحدة ، ولو حذفنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحجة ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقنعة ، لأن من خلال القصصى - وهى أقدر وأغنى - نستطيع أن نثير عن كل شخص ، موضعا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوى :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكى ينهض عليها عمل روائى كامل ترتب عليها بعض النتائج الفاضلة ؟

جمال الهيطاني :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف أقبل مثلا من رواية واليات الشتوى ، فهى تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك .

محمد بدوى :

إننى أأحدث عن الروايات الأخيرة .

يوسف القعيد :

هل قدمت الحادثة بشكل يبرئى أو منزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال ل محمد الإجابة عن مؤثلك .

محمد بدوى :

إننى أصف أن مرور نيكسون بالضميرية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ؛ بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائى بصورة تجعلها فى بؤرة وعى القارئ . إنها تطفى على جزليات عالم اجتماعى .

صبرى موسى :

تقصد أن الحادثة مثفل ؟

محمد بدوى :

لا . الحادثة هى حدث فى الواقع حقا ، لكنه بطرافته وجدته ، وبروز دلالة يلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يجره إلى حادثة لطيفة وزائفة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور نيكسون مجرد الطرفة ، فهذا شئ عجز ، لأنى فصلت التعريض .

جمال الهيطاني :

أود أن أسألك موقالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أعمالا جيدة عن القرية . ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن عن القرية بعد أن غادرتها وعشت فى القاهرة ، وتغير حق موقفك الاجتماعى ؟

يوسف القعيد :

إننى أحمل القرية معى أينما حللت ، فصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفى القاهرة أقابل ريفيين كثيرين ، ولا أستطيع أن أحدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهى المدينة . إن القرية هى مصر بريقها وأصالتها وبساطتها .

اعتدال عثمان :

أعتقد أننا بهذا قد دخلنا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، وسماحتكم فى مناقشة قضايا الرواية المصرية . ونحن أن يرداد إلتفاتكم خصوصا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عليّة .

# الفصل الرودائی من خزانة تجاربهم

يحيى حقي ☐

نجيب محفوظ ☐

إحسان عبد القدوس ☐

فتحي عنان ☐

يوسف إدريس ☐

إدوار الخراط ☐

إعداد: ☐

أحمد بدوي ☐

س: متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصص . قراءة وكتابة ؟

ج: أحب - قبل كل شيء - أن أكتب إلى أن ما سأقوله هو مجموعة من الأشياء - ولا أقول الآراء - غير مستمدة مطلقاً من كتب في النقد أو التفسير أو التأريخ الأدبي . بل هي ثمرة تجارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقدرة بلهجة الإبداع . وهذه المعاناة تنقسم إلى مسويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن وفي مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل والذات . وهذا ما أسميه بالصنعة . ولابد أن أكتب أنه لا فن بلا صنعة . الصنعة هي قرن الفن . وسبحا ليل الصنعة في الإقناع تتشبع بالقلم في اللغة وفي الصنعة . هذه هي الصراعات التي أحس بها . والتي أريد أن أعبر بها هنا . وأنا أعلمها بالنسبة إلى أهم شيء . لأنني من هذا الزاد أكل . ومن هذا الزاد أريد أن أعطي الآخرين . وهذا الصراع ينتهي في عندما أفرغ من الكتاب إلى حالة تشبه البهالة . كأي يحتاج إلى وقت كي أعود إلى حالة النظام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه . ولكن في أعقاب النفس شعوراً أحيما بالذنب . فلماذا ؟ لإبائت قدرتي على تحقيق الذات . وعلى التجزؤ إلى أجزاء . وعلى التصرف به . إذ ، في مواجهة الكتاب التي لا أفقد لها . هذه هي الأبحاث التي تهمني . إلى لا أبحث في الكتب عن نظرية في النقد أو في التاريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروى في ما يحاله في لحظة الإبداع . ومن حسن حظ أن المكتبة الغربية مليئة بذلك . ومنها بعض الكتب التي ضاعت متى مع الأسف . وقد ضاعت كلها تقريباً . والتي البحث يولّد ملاحظات أكبر كتاب القصة في الجزائر وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعاناتها في هذا الباب . وفي عصر - مع الأسف الشديد - ليس لدينا مثل هذه الشهادات . وأعتقد في الحقيقة من كبار كتابتي أن يفتصروا لنا قلوبهم . وأن يكشفوا لنا عن حاليهم في لحظات الإبداع . وكيف يتكلمون . وقد قام الدكتور مصطفى مريوط منذ سنوات خير قلمة بمحاولة جميلة جداً لاسترجاعهم . ولكن هذه المحاولة مهيئة علينا من الوقت ما ينبغي بعده أن نحاول تجديدهم .

يرجع في المكتبة الغربية تعبير أهمية تعبيراً مباشراً عن حالة الإبداع عند الكاتب ولغزائف . وهو أن يروى لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملاً أدبياً شيئاً من نفسه . حيناً يتكلم عن فنان فيجعله يعقل إحدى رواياته ، ويشرح لنا حالته النفسية . ونحن نفهم - إلى حد ما - أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سمعت بها جداً في حواري إلى قرأت « توماس مان » . وله صلات مهيئة جداً في هذا الباب . أولاً رواية اسمها « أنطونيو كوريس » وقد كنت ترجمتها . وفيها يصف حالة الفشار وهو يجري خلال الاجتماعات . ما للمسويات التي يتصالح فيها المجتمع ويصبرونه فيها الفنان ؟ الفنان له انتمالات أخرى عوالم أخرى . والمجتمع يتحدث عن أشياء أخرى . وسبحا يتقابل الفنان بصعدان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحفظ بسرته . ألا يفضح نفسه . وألا يطلب بأن يقول شعراً في كل حفل عشاء . وأن ينسى أنه شاعر . ألا يفتله الحقيقة الحقيقية هي في أن يعامل الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان متميز . والرواية الثانية التي كتبها هي رواية « الموت في البندقية » . يصور لنا فيها

مأساة فظيعة جداً . هي مأساة الفنان الذي أحس في وقت من الأوقات أنه يكتب كتاباً لو امتصها لقال إنها جيدة ولكن صوتاً في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتصار . أو الموت في البندقية .

س: كان يبحث عن الجمل المطلق ؟

ج: بالضبط . وبدأ بحس أنه الحق . وأنه انبهي . وهذه هي مأساة الفنان ولذلك نجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه نعمة . لأنه شعر بأنه نضج ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشر بأها تعاقب حقا حالته النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من أبداع ما يكون . أن الأستاذ حلمي مراد أعرج لنا رواية ذكرى زيفاجير لاسبرنالك . ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي أن ترجمت فصلاً من امع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور زيفاجير وقد سافر وأبتعد عن حبيبته . وهو في منزل متوح في الريف يعيش مساء يكتب شعراً فيجد أن الأفكار قد تزاوجت عليه . والكلمات قد خرجت يجمعة بجملة زانة . ويشعر بقلة شديدة جداً . لأنه استطاع أن يبدع هكذا . وبما تم يصح . ما يقرأ ما كبه . ويضال من هذه اللحظة ؟ ما هذا الزين ؟ هذا كله جملة . أنا أريد أن أعطف من حدة النعمة شيئاً ما . أريد الفمس . أنا لا أريد الجملة . الكلمات خدعي . هذا الفصل بالنسبة في علاقة تجاري الذاتية . كأي والله في مثل هذا الموقف . لأن هذا الموقف مر في مراراً وتكراراً .

والصراع الذي أحدثت عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريباً فزاع حواري . لأنني اعتقد أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة . والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة . واستحدثت عن ذلك بما بعد . ولكن الصراع من حيث اللغة له أبعاد في المكتبة الغربية أبحاث متعددة . وكان لدى كتاب مهم جداً غير أنه قد ضاع مع للأسف . جاء فيه برافات الطابعة عند أوروبي دي براك : النص الذي أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فعاد إليه مسودة . ثم تصحح براك هذه المسودة مرة ثانية وثالثة .

ومنا نجد أنه نجح في الإضافة . ونجح في أنه عاد فلفظ ما أبداه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نقف على حقيقة الصراع بين براك واللغة . وضعها هذا صراع أبداع مع الفكرة . ولكنه يتبين في كيفية التعبير عن الفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأبحاث . وليس لدينا في المكتبة العامة أية مراجع لكتابات براك اليد لكتابتها . وقد كنت أفتي أن يكون لدى الهيئة العامة للكتاب سلطة على كل مطبعة تنطوي إبداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلاً من أن تظن في سلة المهملات . لأن هذا جزء من عملية الإبداع .

س: هذا يذكرنا بقصيدة الأرض الخراب لإليوت . حيث ظهرت بتصحيحات إزرا باوند .

ج: هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأننا نريد مراجع

مسرحة ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن الفن محاولة روحية قبل أن يكون محاولة عقلية للانفلات من ملكوت الله . ومحاولة أيضا لتطهير والسمو . فالتصوير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يجنط عندى إلى حد ما بقصر مأسوى يربط في ذمى بقصر الإنسان واليكاه على قدر الإنسان . والوقوف أمام قدر الإنسان موقف الصلح نارة . والاحتجاج نارة أخرى . والمسالل نالفة . وهكذا وبشكل عام الرواة للانسات . وكل هذا جعلنى أفضل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتهائى ونشياء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فعندما تدخل نفسها بذلك فهي عند يدها إلى يد الشعر . ولذلك فإنى أشترط فى القصة القصيرة نعمة شعرية لا أظنها فى الرواية . فالرواية عمل جند . أما القصة القصيرة فهي كالتيف . ويجب أن يكون فيها نعمة شاعرية . وأنا أطلب شكلا غريبا جدا للقصة ، هو ألا تكون استمرارية . بل استدارية كروية . أى إلى أريد من القصة القصيرة أن تعطى شعرا بأنها قد عجت على شكل كرة بعضها أحد بعضها . وبعضها مغطى إلى بعض . فلا تكاد تعرف أوطا من أعرجها من حيث الصياغة .

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى ؟

ج : أحمد الله سبحانه وعالى مرارا وتكرارا أنى ولدت فى أسرة تفتى الكتب . وتتم بالآداب والفكر . وتتم أيضا بالكلمة الصحيحة فى مكانها الصحيح . وقد وجدت بعض أفراد أسرنا يخطون المناجرات عن طريق كتابة رسائل الخطب فهد أنهم يريدون أن يشعروا فى هذه الرسائل إلى فأعد شكلا أدبيا جميلا . وقد كانت والدى تقرأ وتكتب . وكنا نقرأ ديوان المتنى وكل ما نصل إليه من كتب . وقصائد شوقى كالت دخل بيتنا وكثيرا ما كنا نخطه . وقد كنت فى ذلك الوقت فى الثامنة أو التاسعة من عمرى . وقد بدأت محاولات فى الكتابة رعاى إلى أواخر مرحلة دراسى الثانوية أو بداية دراسى الثانوى . ولكنى لم أسأول كتابة الشعر . لأن الشعر فى الحقيقة بالنسبة إلى هو فة فنون القول . ولا تقاس عظمتها بأى فن آخر . وأنا مسعد لأن أضع القصة أو الرواية فى كيس وألقاها إلى البحر فألقى شعرا . لأن الشعر هو خلاصة التراث . وهو الفن الحقيقى . وأنا لم أكب الشعر ولم أكب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعرف كل كاتب مجود مقدرة . فلا من تعرف وتوقع بمقدرة توليق الحكمى فى الحوار . وهو يقول هذا . أما أنا فليس عندى موهبة الحوار . إننى أترجم ما تقرر الله عليه وهو التامل والوصف . وأكبر فنى هو وصف الأشخاص والأشياء . وأستعين فى هذا الوصف بجزئى الخس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصى تصبح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وأنا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحرص إلى أخذ من ذلك وسيلة . ولكن مجرد الصدق . فعندما أجهول مثلا فى الغروية ، هل يمكن أن أصف نفسى وأنا أسير فى الغروية دون أن أتأمل راحة لحي ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التى تدور فى الأماكن التى تتطلب استخدام حاسة الشم .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا انتقلت للبيانات لديك فلم ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : هذه الأسئلة تمكس نوعا من التأليف لا أسية . وهو التأليف بالتصايت : باب أول وباب ثانى . ويحدد على التخطيط . ليس فى الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا نستطيع أن نقول إننا نبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل قبله من تلك . وأنا أترجم من الكتابات الشبان عند خروجهم من منازلهم أن ينسوا أنهم يتناولون القصص . والألا سوف يفسدون حياتهم بأنفسهم . لأبهم هو عهدنا هذا إلى التامل يرمز أن هذا يعظمهم من كتابة القصة . لأن يروا شيئا . وما سيرونه لن يتعلمهم فى كل

من هذا النوع ليرجع إليها عند الزوم . والمسألة فى الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع الفكر . ولكنه يمثل فى شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك فى مثال باسزواتك . فإن أكبر خطر فى هذا الباب أن يتبين لنا بعد كل الأمثلة التى ذكرتها أن هناك ألقاظا خادعة وعادة وكأها تأخر كالب . عقيب به ونوحى إليه أبها أسخن لفظ وهى كاتبة . وحليلة أسخن وأنا أكب أبها مند جلست إلى الورق لن كثيرا من الألفاظ قد أحاط فى . وكان مثلا منها يقول فى إنه أسخن من غيره . وهكذا أقل فى صراع غريب . ولكن الكاتب يجب أن يتبين إلى أن كارة الحلك تحرق الورق . وأنه لا بد من وجود نبض حي وسيرة ويسر . وإلا يتفصد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب أن يكون له عين وأعية . وانتهاء شديد للاختيار . ولكن دون حذقة ودون عسر . فحين لا تريد عسرا فى التصير . . . فقلت له مسالا : هل قست لمسالة بالفضى ؟ وهل أن يلزم من حظة الانفعال الجشاش أن يقرأ عمله بعين الغرب . وقد كتبت هذا فى كتابى « صح النوم » . وهو من كتفى المهمة . لأن الكاتب إذا مرأ بنفسه فى لحظة التامل . وليس فى وقت جنون الحلق . فسوف يتعامل أيضا : لماذا لم يكن اللقاء فى الثلث مثلا ؟ وهل دوره أن يقبض الكورى ؟ . من أين جاء هذا الخطأ ؟ من رين الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال : فى وسط الكورى . أسخن بأنها مقطوعة شيئا ما . فرأى أن نفسه . نصليا نعمة حلولة . ولذلك أقول : نصبحنى أن يغل الكاتب فه نغما بالقيمة والمفتاح وهو يكتب . أو حتى يقع فيه سداة نفوى من سداة ( فدر القول المحس ) . هل يجع هذا عملية التلق ؟ لأست الشدد لا . وقد كنت علميا أن الخيال المصرية تتحرر عندما تفكر . وهذا شى غريب . أن يقرر الإنسان أن يكون ذهنه عيورا فى لحنه . والبراز الأخير هو : هل نستطيع أن نفكر بعبر لغة ؟ وهل هناك أفكار تسبق اللغة ويصغر عليها ؟ أنا أعطد أن ذلك يحدث . وأحصى بشيء من الجزء والوجه والمخرف حيا أشهر وكأى عرود أيضا من ميول لتناق إلى أصل إليه . وكأى غير راض عن درجة استيعاب اللغة للشماخ المشملة التى يجيش بها النفس البشرية . ولذلك نجد عند المتصوفة شطحات لغوية وأخياء من هذا القبيل . وإننى فعل الكاتب أن يطلق فه نغما . فليس له علاقة برين الكلمات ولا بصوتها . فطريقة هنا أن يحدد المعنى الذى يريد : أن يقره . وأن يتناز الكلمة التى تنطق على هذا المعنى . دون زيادة أو نقصان . والربيع أنه عندما يصل ذلك ويجد هذه الألفاظ فإنه يطردها أنها جمعت على شكل معنوس جميل فى حد ذاتها . المعنى الذى لا بد أن يتسجم مع التألف فى الرين نفسه . لأن الموسيق تتبع هنا من التألف إلى المعنى . لا من التألف إلى الحروف وفنارى الكلمة . ولكن لتوسيق متعيلة . واللفة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالفلسفة الكبرى أن القصة والمسرحيات وغيرها هى «علمية كبرى» . هناك نظريات نقدية كثيرة تناولها أسائلة الجامعات : أن الفن يطرع أولا إلى فن القول والنم والشكل والرمز . ثم يطرع من القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى آخر الفروع والذوائب تمت أبحاث كثيرة لتحديد القوابل ووضع شروطها . ومع هذا لى الوقت ذاته برزت الصلة بين القالب الأخير والمليع الأصل ولدى الرقن . فتشأ لدى فى القالب الأخير والمنتج القالب من وجوب أن يكون للقصة بداية ونهاية (وهو) . تصير أن القصة من الممكن أن تسوجب هذه الشروط ولا تكون فيه أبدا . بل تكون بحثا اجتهائيا أو أى شى آخر . ولكنى أريد هذه الفروع ألا تتطعم صلتها بالأصل الأكبر وهو الفن . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن فى شكل قصة أو

الظروف ، إلا إذا توافرت شروط معينة . وإذا فطيم عندما يخرجون سر يوتهم أن يتنوا غاما مهمتهم ، وأن يخلوا من أنفسهم الله تصوير ملحوظة . تسجيل كل شيء . والله أعلم ما يحدث بعد ذلك . وأضطر أيضا أن يبدأ الكتاب الشبان بالتجربة الذاتية . حتى يصل ذلك على القصة نملة الصدق . وهي عنصر مهم . وأن يتكررا الحيات الأخرى إلى وقت يأتي لها بعد . لأن من السهل أن تطلب من كتاب القصص ألا يسيروا إلا عن مجازهم الذاتية فقط . إذ إن ذلك يصرهم في محيط وفي زمن وفي مكان . والفنان يتمتع بأعجب موهبة وهي الخس . فلما يشكسر عبر لنا من أعطب العواطف . فهل يبي ذلك أنه قد عانى كل ما عرته ؟ بالطبع لا . ولكن ما يحدث هو أنه يقول نفسه : لو كنت مكان هذا الزوج الضعير لماذا عسا أن أفعل ؟ فوضع نفسه في محارة هذا الزوج . وبسبب سمة روحه ولهمه الإنسانية . يستطيع الخس أن يكون هو الزوج الضعير الذي عرته . ومن هنا أطلب من شباب الكتاب أن يرحلوا هذا الحدث للمرة مستمرة نوعا ما حتى يتسلطوا أذهانهم في التصبر عن التجربة الذاتية . وتستقيم لهم الأشكال . ثم بعد ذلك يكتوبون ما يظنون .

س : ولكن الخس ليس ما يكتب ، بل شيء يوجد عند الفنان أو لا يوجد .

ج : ولكنه يرى بالأخلاق ومخاطبة الناس ، وقابل الناس وإحياه أيضا . فإذا ما كان الإنسان في مكان ورأى زوجا غورا فإنه يتأمله في كل ما يصدر عنه مما يعبر عن قوته . ومن القصص الميزة تلمس أن ظروير الذي كتب « مدام بولفاي » تسل يوما ما خطبا من صديق له يقول فيه إن أمه غرت . ووقعه جلس إلى فراشه يتأمل هذا الظفر . فإذا بظفوي يرد عليه : « ياخس حطك . لقد أتاح لك المولى مشهدا تأمله . ولابد أن تأتي اليوم الذي يجب أن تصف فيه مثل هذا المشهد » . وما يأتني هو أن الصديق كان يورى وإفقه موت أمه . إلا أن ظفوي لم يفكر في الواقعة إلا من زاوية الفن . وأنها أتاحت له تجربة صادقة . ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحواس النفسية فلا كان . وليذهب إلى الجميع .

س : كل ما في الأمر أنه أراد إلى توظيف كل شيء في الحياة لحكمة الفن

ج : هذه آلية ذهنية . بل زدية أيضا . لأنه ينهني بالإنسانية . الفن جزء من الحياة وليس كلها . ولذلك فلا بد أن نفهم أولا ما الفن القصص ؟ لأننا لا نزال نكتب القصص . في قوائم الكتب التي تأتي من بلاد مثل الجزائر بضمير إلى fiction وأن كان المعرفة منسجمة إلى باب إيجادي أصلا وهو ال fiction وجانب آخر non fiction فلم يفرقا مثلا تاريخ ويوجيريا وأفياه من هذا القبيل . ولكن fiction وأن fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد أن معناها « الحيلة » . مثل أن يخاصد لدره لفظة من عجين فيشكلها فإذرة . أو شيئا مثل ذلك . فالن إيهام عطليه الحقيقة . وهذا هو الشعور الذي يتناهي عندما أكتب . مثل تخيير سكر النبات عندما نربط بلورة في عيط ونضفها في محلول سكري مركز فتصبح البلورات حول البلورة الأصلية للطفة . مكونة شكلا . هذا بالطبع ما أتصوره في لحظة من المستعاطات . وأحس أنه حدث . وهو أن فكرة ما تكونت في داخل بحث أتق فقه كاملة بأنها واضحة كل الأوصوح . ومشكلة جميع تفاصيلها . ولكن ما شكلها ؟ لا أدري . ولكن أحس في قرارة نفسي بأنها قد وجدت . مع أني لا أرى ملامحها . وكل دورى بعد ذلك هو أن أكشف هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل في آخر الأمر إلى مثل كأنى أراه فيه . فأقول نعم . إن هذا ما أسست به .

س : إذن هي عملية غوص إلى داخل النفس بأدوات الكاتب ؟

ج : هي عملية بحث عن شيء موجود . وطريق الوصول إليه هو أدوات

الكتاب . غاما مثل التجار الذي يتسك بلطفة من الخشب يحاول أن يصنع منها غزالا أو أى شيء آخر . ومن ثم فإن كل عمل فني في نظري مسير بكلمة « كان » . حتى التصوير والنحت . فأن لا أصف العمل كما هو بل أصفه كأنى أراه هكذا . ولكن نتيجة « كان » هي الحقيقة . وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيهام عطليه الحقيقة .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فأن أخلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة في القصة . لأن مشكلة القصة تكمن في أول كلمة . كيف يبدأ القصة وأبى كلمة أو أى وضع . هذا مهم جدا . وقد تعلمت أيضا لا من نال بل من الكتاب سورمرت موم . الذي تنصح بأن تبدأ القصة « إذا كان ذلك في الإمكان » بفعل يدل على الحركة . لأن هذا يصل . على الفور « حركة على القصة » . وهناك أساليب كتابة القصة : الأول هو « كنت عندما تم جنت » . والآخر هو أن تقول « تعال ننظر إليهم من قلب البيت دون أن يروا » . ليرى ماذا يصلون الآن . وهذا هو الباب الذي ينجح فيه المؤلف من القصة . ويستغل وراء الشخصية . وتسل الفعل المضارع عمل الفعل الماضي . لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة . وحتى إذا بدأوا بفعل ماضى فليعلم أن يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع . لأنه كلما أسمع بالعودة من الماضي إلى المضارع كان عبرا لإضفاء الحركة . وقد كتبت بعض مقالاتي متصدا وأنا أسير بظفرة عسكرية في الشارع . لاني أقصد أن أقص في الأسلوب المشي والحركة والتشقق .

وأما مسألة اختلاف البدايات وأثرها في أسلوب التكيف فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تكون لحظة ولادتها . وأصلد ملامحها وشكلها الكلي .

س : ومنى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا ما قبل هذا الشروع . وما المتأخر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تتمد فيها بعد أحيانا من هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : ليس هناك أبهى إلى من كلمة التخطيط . فأن لا أحبه أبدا . لا في حياتي ولا في للفتاتي . ولا في أى نشاط من أنشطة حياتي . وأنا في محيط حياتي الفردي أسير بأسلوب . عطليه على الله .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك النظري والعمل من هذه القواعد ؟

ج : يميل إلى أن الكتاب الحقيقي للمهم لها يتغير إلى إذا كان يكتب أحيانا اجتماعية . لكنه إذا كان مرتبطا بملهم الفن عامة . وأنه يعد هذا تعبيرا عن نفسه . فإنه لا يتغير .

س : إذن فالكتاب لا يلتزم بقواعد الرواية ؟

ج : ويجب ألا يلتزم . وأنا أقول دائما كلمة وأكرها . وهي أن الفنان الكامل . ولكن الطفل يكسر اللعبة من أجل أن يعرف . وإفاننا يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها . والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتجديد . وليس من المظنون أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر . والناص عشر هو القرن العشرين . لكن هذا الصبر أو التحول يجب ألا ينفجا . لأن عطليا من مطالبه هو اتصال هذه الأشكال بالفن . ومادام هذا الاتصال قائما فلا عمل للفنوف . وبإلا عنى إلى نالذ تافرى . ولم يعرف في النقاد الكبار من أساندة الجامعة . وفطروني في النقد أن النقد عمل أدبي . بمعنى أن المثالي النقدى يجب أن يعطى القارئ نفس الشوق كالمعامل الأدبي . ولأننا لا أحب أن القصص على قالب واحد . فلما أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عمه . وأخرون يتكلمون عن الحمايات أو تقيدها . ولكني أتناول العمل في ذاته . وأرى من أين متأمله . فإذا كان له براعة في تفصيل الحوادث وترويقا تكلمت عن صنته الرواية . وكيف يقص الناس الحكاية . وإن

عنتقة . وقد خلعت عندما كتبت كتاب « صبح الريم » . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحدا منها . وكذلك ليست فيها شخصية مثل مزينا من لثلاثة أشخاص أعرفهم مثلا . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دشتت دهشة شديدة جدا . وأرست بهم إحساسا قويا ، وكأني أراهم رأي العين . وكأهم يعرفوني . وكأني أعرفهم منذ زمن ، وهذا شيء غريب . لأنني أتوقع رؤية أنماطهم في الشارع .

س : هل تضطر أحيانا - تحت إلهام هذه الشخصيات - إلى إحداث تغيير في بناء العمل القصصي ؟

ج : كل مهنة لها كلام يتداوله أهلها - كالطهارة - فيها بهم . وكتاب اللصبة - بالمثل - عتصم هذا . قرأت كلاما لأحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر - في وسط الرواية - إلى تغيير هياكلها . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا . وكل هذا الكلام نصب وتحويل وليس حقيقيا .

س : هل تتحدث أن الرواية التي تكتبها عمل للفنانية قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : مطمئني الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنسانا . ولكنه بأن أجعله يرى الشخصيات التي يكتب عنها . وطالبتا . وماذا جرى لها . ويتأمل ذلك ليزداد معرفة بنفسه .

س : هل تهدف روياتك إلى تأصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقي . أو وجهة نظر في الحياة والانس ؟

ج : أبدا . فرضي الأود هو أن يرتفع القارئ من جسد يأكل ويشرب ويتنام ويضيء ضروريته - إلى إسمان له أشواق روحية . وطموحات ذهنية وعقلية . وأن يكون آميا لا آليا . والمعرفة السخيلة التي قسمت الأدب عندما إلى مدرسة يسارية تنادي بالانزواء . ومدرسة إلى حد ما جهالة إما هي كلاما أجوف . ورأي أن الفن أولا لا يغير في . ولكن التعبير الفني هو أن نحاول - أولا وقبل أن ننقسم - أن نتصل وأن نوجد . لأن الفن هو أولا إيجاد الشخصية . ثم لنقسموا . بعد ذلك - كما يقولون . إلى لا يريد حيوانات يسارية أو حيوانات يمينية . بل يريد آدميين يساريين وأدبيين يمينيين . بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع لغزاته كلها . ثم بعد ذلك يجدد فكره أو ملحيه . ولكن ما يكون . بشرط أن يكون آدميا . وإذا هم لموا ذلك لها قام بهم من صراع فيسبون هذا الصراع إنسانيا . وإلى أساسه : بأي حق يتاني للمحب أن يفرض سجنًا على الأدب . ويتطلب مني فردا أن أنكم من عتبات الكاحدة ؟ أنا لست من الطيفات الكاحدة . ولكني ملتزم في كل كلمة أكتبها بجملة أهل وطني . لأنني أريد أن يتحولوا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم .

س : من قارئ الذي تكتب له قصصك في تصورك ؟ وهل يكون له تأثير . أو يمكن غير حضور ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير . أو يمكن غير مباشر - بما تكتب ؟ وكيف ؟ أم أن علاقتك بقارئ تتحدد على غير غير ؟

ج : في الحقيقة أنا في بحث في هذا الموضوع ولوجو أن يوضع ردا على هذا السؤال . وهذا البحث يعزان « لمن يكتب الكتاب » . قلت فيه إلى أحد نفس حضور متعبا في ناد للكتاب يفهم الأموات والأحياء . وجميع الأجسام . أقول فيه إلى أن ما يجعلنا جديرا بالانتماء إليهم هو أن نشبههم . ولو الواقع فإن عندما أكتب لا أعاطف قارئ ولا شاعرا ولا شاعرا ولا ضميرا ولا زمنا . بل أعاطف الكتاب اللين أريد الانتماء إليهم . وأسلمهم : « هل أعجبكم ما أقرأ » وهل ترى كتابا إلى أن يجعلني انتمى إليكم عضوا في ناديكم ؟ .. كل عمل أن ترضى كتابا الكتاب والمثاق والقرءاء . فالكتابة بالنسبة للكتاب نوع من الانتماء له علاقة له بالزمن والفضاء أنا أنتمى إلى قبيلة الكتاب . لها كتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

أبدي براعة في عكس القضايا الاجتماعية نادرسة من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن يجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أنجبه بالتدقيق الشموخ بمعنى أني أعظم من الشدة أن يكون عملا أدبيا . وأن يتحور نحو الصعوبة بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها .

س : متى تكون أنت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذا الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا موضوع مهم جدا . وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . أما متى نستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة ذاتها . وهناك كاتب كبير جدا في مصر - لا أريد ذكر اسمه - كتب رواية بهذا المعنى : شاب مصري معروف بصفاته الإنجليزية فأساء إليها إساءة بالغة . مع أنها فتاة طيبة القلب . فالتحق له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد أن يقول بأنه رجل وطني . وإنه أثر وطنه على زوجته . ولكن هذا يعني أنه ليس آدميا وليس إنسانا فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الخلق . كان من الواجب هنا أن يكون التعبير بضمير الغائب . والأسهل في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب - حتى يتيح للكتاب نوعا من التعبير غير المباشر . كما يسمح بظهور المتعبر الساخر . فيفتح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة ويحرك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن - كما نعلم - ليس هناك قواعد في الفن . فالقن يقول على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلا في وضع من الأوضاع أو في مكان من الأماكن .

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحيانا . فكلنا نقرأ الرواية وإمانتا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب التعبير الداخلي . وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه . وأن يتأثر بها . فيقتل من الوصف إلى الحوار إلى التعبير الداخلي . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يظلم الموضوع . وأسناد هذا الفن - حليقة - هو يجب حفظه . ويتأمل رواياته تضع لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعر داخل . احسن استخدام . وفي براعة هائلة .

س : ما علاقتك بشخصوك الروائية ؟ وهل هم مخلوقاتك أم أن لهم وجودا سابقا على وجودهم الروائي ؟ وما دواعي اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرحوا انفسهم عليك ؟

ج : كنت أزوج أن يحمي الله شايباتا الكتاب من أمثال هذه الأبحاث لها تريكه في الحقيقة . وهذه الأبحاث تبدو لي نظرية غاما وليست في صميم الموضوع . فكل كاتب يختلف عن الآخر . ولكن لا بأس . ولتتكلم عن وجود الشخصية أولا . أحيانا يتولى العمل الروائي أورا يشعر بأن القارئ فرا رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تلي في اللحن . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صملا من إنسان مخلوق . واضرب مثلا لذلك بشخصية دون كيشوت .. أكون في غاية التعمية أو خلعت الحياة من أمثال دون كيشوت . بظهورهم أمامي وأحرفهم وأحرفهم . وإلهام راسينيكوف في الحرية والعقاب شخصية واضحة أمامي وصرحا شديدا . وأنا أعظم في الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى في القصص القصيرة الجيدة . دور الشخصية التي تلي في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقي في خيالاتنا فنحن إذا لنا بإسهام لسكان مصر فلايد أن عصى « كمال عبد الجواد » ضمير . لأنه يعيش معنا . ويجب أن يزيد الفن سكانه هذه الأرض من هم أهم من تلك العناصر الظاهرة التي عتبا في الطلوع .

أما بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها فهي كلها « أنا » ولكن من جوانب

وأينما من هوائيات أن أنصب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن ، فبالا لا أنصب قراءة المراحل الأخيرة للفن التصوير ، بل أنصب قراءة كيف بدأ فن التصوير ، أو كيف بدأ الشعر العربي ، أو كيف بدأت القصة ، أي مرحلة الطفولة ، لأن طفولة الفن فيها عنصر العادة . وقد كنت أطلع للتأريخ لياكورة المسرح المصري . وحسن الخط يحوطت إلى شخص اسمه شامل ، كان صاحب فرقة مسرحية تتجول في الأرياف ، وولفت في يدي مذكرة التي روى فيها حياته الفنية والوجدانية ، وكيف أصابه في وقت من أوقات نوع من الانجذاب الروحي أو التصوف . وقد كنت أود أن أكتب من شامل بحثا أو نوعا من الكتابة مثل الجورجى الأدبية فليس من الضروري أن أعرض حدوده . وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة ، تستحق الاهتمام بها والعمل من أجل استخراج كل العواطف والمصادمات والتنازعات وتشارك العلاقات بين البشر ، لأننى لا أجد ما يمتص من الكتابة عبثا . ولكنى على الرغم من رهبي الشديدة في فعل هذا البحث - تولفت .

ويبقى موضوع أنصير أوجه الحديث عنه وهو موضوع التعبير العامية . والحق أنى من عقائد العامة - والعامة لها أسلويا : أسلوب سوق خاص بالتعامل شراء وبيعاً وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامية أدبية جيدة في الأغلى الشعبية التي تخرج من صميم الشعب . كالتراويل والأغاني ، مثل « يا واهو الساحة التاشرة » و « يا غلطين » و « يا خطرى يا زينة » .. إلخ ، ومن حيث إلى أبهى اللغة في التعبير لأنى كلما وقعت على معنى لا أجد لفظا لا القصصى يعبر عنه كما أريد ، ووجدته في العامة ، أصلته . والغريب أنى لا أشعر وأنا أنتقل من القصصى إلى العامة ، لأنى أخفق فى عندما أكتب ، ولأنى أقطع علاقته بكل شيء ، إلا بمطرب واحد . هو الصديق ولفة التعبير . وأنا أعتقد أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهي التي أسبغنا لها الصحافة ، وهي لغة عربية فاضلة على التعبير عن جميع المشاكل . وهذه اللغة الوسطى متعلمة في باب العلوم ، ولكنها في باب الأدب والفن تحتاج إلى التأتق واعتبار الألفاظ الجميلة ، حتى وإن كانت من العامة .

نجيب حلق

كان هذا صاحباً ليلية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جواز مرورى إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادي .

س : ما الشيء الذى تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟

ج : لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكنى أتكم . وأعشى أن أكون قد تحولت إلى قارئ .

س : بالعكس ، فأنا ألتس عندك روح غان من طراز خاص . لا يتخذ من الفن مهنة . بل يرى إلى نوع من الإشباع العالى الذى يهدف إلى معرفة الإنسان ومعرفة الذات .

ج : أظن أن هذا ممكن .

س : هل تحب أن تصيف شيئاً استكشفت أنت من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى الحيرة . فقد فاتني أعمال كثيرة جداً كان بوسنى أن أكون قادراً على إرفاءها . كنت أعنى أن أعرف بروائع في الملكية العربية لا يتحدث أحد عنها .

وأعرب لك مثلاً بصليح - رحمه الله - الأستاذ حسن محمود ، الذى ذكرته كصاحب فضل في المسرحى الرابع الذى بلغه مجلة الكتاب المصرى . وله قصة رائعة منقولة في سلسلة الرأ ، اسمها « الكاتب الصغير » . وهي من روائع الأدب المصرى التي لم يتحدث عنها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب عنها ، ولكنى غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض الكتاب الذين يغفون مغاربهم ، ولكن أحياناً أقابل بعض الكتاب فاطلب منهم أن يكتبوا من كذا أو كذا ، وكألى أريد أن يعلى خبرى ما كنت أود أن أفعله أنا . والكاتب الثانى هو كتاب إسماعيل مطهر ، صاحب القاموس . وصاحب مجلة المصور . وهو كتاب جميل جداً في ترجمة حياته . اسمه « تاريخ الشباب » . أطلب من الكتاب أن يقرأوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وفن .

نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامى بالقصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة الابتدائية ، عندما رأيت صديقاً فى في ثلاثة إحدى فترات الدراسة بالمدرسة ، يقرأ كتاباً صغيراً كان يباع بنقشة مليات ، وهو عبارة عن قصة بوليسية بعنوان « بن جونسون » . وقد أعلمت الكتيب منه بعد أن انتهت

من قراءته . وكان ذلك أول شيء أقرؤه في حياتى خارج المقر العلمى .. هذا هو مدخلى إلى عالم القراءة الجاهلية الذى بدأت منه التعرف على مايسمى « القصة المكتوبة » ، لأنى كنت من قبل قد سمعت كثيراً من القصص الشفوية في البيت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة ، فقرأت بقية السلسلة ، وفضة جونسون الأب ، حيث لم يكن هناك أدب للأطفال .



س : وفي أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر .

ج : بالفيض . وفيها أيضا عيل وعقل ..

س : علق عالم مراز قد لا يكون متاحا للإنسان أن يعيش في عالم الحقيقة .

ج : بالفيض . ولكن الأمر يختلف في المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نشاهد مايعرض أمامنا .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لذيك لماذا ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التنفيذ ؟

ج : سؤال لطيف جدا .. الواقع أني كتبت الروايات التي تبدأ بحدث ، والتي تبدأ بشخصية ، والتي تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر متخبط . فبالا لا أقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والمسألة لا تخرج من كون الزم يعيش حياته ، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة الزم بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تلوه في نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يهتد ، أو يطرأ ، أنها تستحق الكتابة عنها .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث ، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد في النهاية أن نلجأ إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فللابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول أننا لو بدأنا من الحياة سماء إلى الفكرة لأن ذلك أعظم طبيعة ، لأن السبيل الآخر فيه شيء من التكلف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتكلف يأتي من المعبر لامن الأسلوب . وقد بدأنا من الفكرة ورائي الرواية طبيعة تلقائية للغاية إلا ما أفتنا اختيار الأشخاص والأحداث ، بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة ، فظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي . فقلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية . فتفاعل مع الحياة . وإذا بدأ الأمر على غير ذلك ، فلأبني هذا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك ، بل يرجع إلى أن اليد التي صممتها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها العيب الكافي .

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم في أدواته .

ج : بالفيض .. ويبدو الرواية وكأن هؤلاء الأشخاص الذين تراهم يتجمعون هذه الفكرة . وكأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما مايتعلق بأثر ذلك في أسلوب التنفيذ فيتمثل في أنه لا يصبح أن يظهر فرق في حالة بلوغ العمل إقفاه تمام . ولأجيب عن باننا طبعنا أن هناك فرقا في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكافكا . وهناك من يفضلون أن يتفقا الأديب من حادثة ، تحت زعم أن هذا النوع من الأدب حار ، وأن النوع الذي ينتج من فكرة يكون فاترا . ولكن الفرق في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف أو القن ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تلجئ ذلك . فالأشروع الوجداني يخضع في درجة حرارته من الموضوع الفكري . وإذا وجدنا الموضوع حادنا عند سارتر مثلا . فلذلك لأنه فكر ، وليس هذا دليلا على نقص في درجة حرارته ، بل إن من طبيعته ذلك ، ولتلكه يجب أن يكون أيضا كذلك .

س : هناك أيضا - عند كاسي - مسافة بينه وبين الأفياء ، فهو يتعمد عدم الانفعال عند تصويره الأفياء .

أما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لاعتلاقة ها بالنشر . وذلك أني في فراءةي - فيها أظن - تدرجت من الروايات البوليسية إلى قصص المظلومي ، ومنها إلى ما كان ينشر في الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها في جوها الأصلي بعد أن تكون قد وسعت في ذهني . فإذا كانت الرواية مثلا تكتوي أحداثها في الجائزا أو في أي مكان آخر كنت أكتبها كما هي ، بهدف الاستمتاع .

وأما المواقع والمخالفات التي كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من فرائر ولت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر في السقطة الصيفية ، كنت أنفسي في القراءة ، ول هذا النوع من التأليف الخفيف .

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصي دون غيره من أشكال التعبير الأدبي ؟ وهل يرجع هذا إلى اعتماد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاعتماد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هي ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفرض درجة من الوهم عند الإجابة . والواقع أن اتصال بالأدب الجاد قد جاء من طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصر مسرحيا ، فقد كنا نلجأ إلى المسرح مع آياتنا . ولذلك فقد رأينا للمسرح الجاد قبل أن نقرأ الرواية الجادة ، لأن الروايات التي ذكرتها في أول الحديث لا تعد من الأدب الجاد . ثم دخلت السينما حياتنا . ولو رجعت إلى ما صعدنا في بيتونا من الأدب الجاد . وما قدمته السينما من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات منها إلى المسرح . هذه ناحية . والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - لنفسه أول الأمر - رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخيه الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لفراءةها . ولكن المسرحية في حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعطف أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم يكن هناك أسباب واضحة أو اختيار واضح بين هذا النوع أو ذاك ، ولم يكن هناك تفكير أو موازنة بين كتابة المسرحية والرواية كلن ، من حيث العرض والصعوبات الإخراجية .

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذي كان موجودا ؟

ج : نعم .. المناخ ، وربما الاعتماد أيضا . وكذلك لأن عملية الحكاية أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الحكاية تتيح فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يحصل بدرجة من اللطافة لم تكن متاحة في .

س : ربما كان ذلك في السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوطل في التجربة - يتكسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد اختار من وهي ، لأن الاختيار يكون تلقائيا في بادئ الأمر .

ج : الاطوائيون مثلا - وأعطف بدرجة كبيرة أني منهم - يفضلون الفن الروائي ، لأنه فريد ، ولأن الإنسان يفرض وحده ويصطل . ولكن للمسرح في حاجة إلى جماهير يعيش به ويمشي بها .

لكل شخصية ، لأى كنت موظفا . وكانت ظروف عملى يجعلنى أقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأى كنت أضعى أن أنكمل من أحمد عبد الجواد ، ويكون عيانه سوداوين فأقول إنها زرقاوان . ولأن الرواية كانت تلم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملاحع النفسية والجسدية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلمها الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنى لا أستطيع أن أبتزىل فيها هكذا . ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد . وهذه التجارب التلقائية ألجأ إليها من قبيل الاستزواح أحيانا عندما أكون متعمسا في كتابة موضوع طويل مرتب عسطل : لأن التلقائية عندى نوعة ، ولكنها عند الآخرين مذهب ومدونة لا يجيدون فيها ، أما عندى فليست كذلك . ولما من حيث الخفى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان ستربان . فالطريقة الأولى للخفى المراد أيضا ، ربما بأكثر مما يمكن تصوره .

س : .. وتلقائية الشخص فى النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته .

ج : .. ولا يستطيع أن يربط منها .

س : هل تلتزم فى كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا الفن ، وما موقفك النظرى والمسمى من هذه القضية ؟

ج : عندما بدأت الكتابة كانت فكرتى أن فى الفن الرواية ماهو صواب وعسطل ، مثل النحر قنما ، وأن هذا الفن أوروبى ، وأنى إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة .. وهناك كيكيات متعددة لكاتب الرواية : منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو ما إلى ذلك . ولأنى كنت مبتدئا فقد كنت أتزم القواعد . أما الآن فلا أهم بأى شئ من هذا إلا بالتعبير عن ذاتى بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهو لا يهمنى إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد فى نظرى إلا الأسلوب الذى يكتب به الكاتب ، أى ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون فى أسلوبى الذى أكتب به .

س : هذا لأنك كوتت لنفسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فى عجب محفوظ قد أصبح له قواعد خاصة تفرس نفسها .

ج : بالطبع .. انطلقت هذه القواعد أو اختلفت ، فأنا لا أهم بئى من هذا .

س : حدث هذا - بالطبع - بعد مرحلة الحكم من هذا الفن .

ج : حدث بعد عمالاتى كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هى ما تفضل للقواعد ، وأن غير الصحيحة هى ما تخرج عليها .

س : فى أى مرحلة كان ذلك ؟

ج : كلما تقدم الكاتب فى الكتابة استبان بالقواعد .

س : المعروف أن رواياتك التاريخية - مثل رادويس - كانت تخضع للقواعد ، وهى روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه النقلة بالتدريج إلى أن بدأت تشتر عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير ملتزم بالقواعد ؟

ج : بالطبع .. كان هذا حتى الثلاثية . وطاية ما إلى الأمر أن الطبيعة الخاصة بصير عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك . ولكن فى المرحلة الأخيرة ليس عندى ميسى وقاعدة ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يصحى إن القواعد القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإحجاب أو لم تخرج ، وكل ما يهمنى هو الكيفية التى تتكيف بها الرواية ، وهذه هى القاعدة .

ح : ذلك لأنها لا تسوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أعدا ، ولقته فى هدوئه .

س : وكذلك فى تفاعلاته الداخلية .

ج : ولكن درجة حرارته عجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعته .

س : متى تشرع فى كتابة الرواية ؟ وهل تمد عظيمها لما قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التى يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تمدل - بما بعد أحيانا - فى هذا التخطيط ؟ ومتى وكيف ؟

ج : الحقيقة التى ما أسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة فى ذهنى : الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية ، وكل ذلك يكون مسجلا فى فهرست .

س : أرجو أن تشرع لنا فكرة هذا الفهرست .

ج : عندما أقول - مثلا - أن أكتب من شخصية ، فإنى أتصورها فى موقف من المواقف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية . وقد يكون جزءا فى الوسط ، وقد يكون فى البداية . وما يحدث هو أنى أسجل جزئية فى ورقة كى لا أنساها ، ثم تدم جزئية أخرى تضاف إليها ، أو يدخل فى حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تدم وهى فى صورة غير منتظمة ، ثم أهد تريبها حتى تصبح كيانا متكامل . ولا يعنى هذا أنى عندما أكتبها أتزم بالصورة الأولى ، فكتريا ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جدا لأنها فرغت نفسها . ويجز جدا أن تتغير النهاية . وكل هذه الاحتمالات موجودة . ولكن عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط . هذا من إعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها . ولكن أحيانا - حل التقيس من ذلك - أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر : بمعنى أنى عندما أبدأ الكتابة لا يكون فى ذهنى أكثر من الرغبة فى الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ولاحدث ولاشخصية . ولى هذه الحالة لأن الكلمة الأولى هى التى ستؤدى إلى الثانية . فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته ... » فآله وحده أعلم بما يأتى بعدها . والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدى إلى اكتشاف يؤدى إلى آخر حتى تنتهى الرواية ، وقد تنتهى إلى شئ تراح إليه النفس . وقد تخرق .

س : يحدث إذن أن تترك لنفسك شيئا ما من التلقائية فى التناول .

ج : ليس « شيئا ما » فقط ، بل لتلقائية كاملة ، فعندما أبدأ لأعرف ماذا سأفعل .

س : بردى أو عرفنا نموذجنا من الروايات التى تنطبق عليها هذه الطريقة فى التناول .

ج : النوع الذى يهلب عليه هذا النتائج يجده فى « تحت المظلة » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » و « شهر العسل » و « الجزيرة » ، وفى أجزاء أخيرة لم تظهر بعد من « رأيت بها يرى التام » . وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كأن تكون البداية فيها فكرة من شخصية أو حدث أو عنها معا ، ولا أخرى ماسوف أفضل .

هذه الأمط الثلاثة قد طرقتنا كلها . ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا هاه فيه الكاتب . ولذلك فقد صنعت فهرسا للتلقائية ، ومطفا

مس : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ، ومتى تكون الراوى الذى يفت خارج الرواية ، ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟

ج : النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا حتى ، لأننى من النوع الذى لا يتدخل فى الرواية إلا مرارا .. ولكن القاصدة عدنى أن الراوى هو المصدر الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول « إن فلانا خرج ... » ، فليس يجب محطوف هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول .. وكذلك عندما أقول « كان يرى .. أو يشعر بكذا » ، فليس أنا الذى أقول ، بل هو - الذى يرى ويشعر - ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن أدخل بدائى كراو وكمزلف ، فلأن لا أذكر أنى فعلتها ، ولا أفن أنى سأفعلها .

مس : هل يتناقض ذلك مع الفن ؟  
ج : أبدا .. وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس .  
مس : هذا يعنى - إذن - أنك تفسر إلى أسلوب التدخل المباشر .  
ج : لا .. ولوأردت من العدد أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى يكون فيه بقية الشخصيات مثل الأشياء لسوف أفعل .

مس : ما علاقتك بشخوصك الروائية ، وهل هى متناقضات ، أم أن لهم وجودا سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا غرضوا أنفسهم عنبك ؟

ج : أردت القول إلى حقى لو أردت اختلاق شخصية بلا أصل ، فسوف يظهرها أصل ، إذ لا شخصية دون أصل . فلما من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا - الذى أزعج أنه دون أصل - إذا ما سلطت صفاته أوجدتها فى عدة أشخاص نعرفهم . وإذن فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول فى الحياة . حتى إذا تصورنا أن هناك شخصا بطير - وهذا تصور بعيد - فإن الشخص موجود ، والطيران موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة وأصبح . ولذلك سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا : فلا بد أن ترجع إلى أصول . ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل فى الرواية تحدث له عوامل أخرى : التعبير عما لسياق الرواية ، وربما تفصير المؤلف الذى يقدمها ، يعنى أنه يكتسب سمات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثلا هذه العملية فهو أننا عندما نريد أن نبني بناية ، نقطع لها الأساس من الجبل ، ونقول صاعدين إن كل أحجار هذه البناية من الجبل . ولكن قطعنا الأحجار قطعنا صخرة ، أو كلا فى حجم أحجار الحرم ، إنما ينشع لمزاجنا نحن ، وللوظيفة التى سنؤدونها البناية ، فالقلمة غير المشتش غير الفيللا . والشخصيات كلها فى الحياة ، ولكنها تتغير لتؤدى دورا جديدا فى حياة جديدة اسمها الفن . فالفن دائما حلقة مشتركة بين الواقع والفنان ، ولا جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصالها بالواقع لا شك فيه ، واتصالها عن الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن الاختلاف عن الواقع يأتي بقدر ما يضيف عليها المؤلف من ذاته وتصوره ورويته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعها فهو ذاتى ، وترجمة ذاتية ، باعتبار أن خيال المؤلف وروحياته وميوله ومزاجه قد انطبعت فيه .

مس : وإذن فالغرضية المطلقة غير ممكنة ؟  
ج : ليس هذا فحسب ، بل هى خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون ما معنى ... أما لماذا فرست الشخص نصها على نفسها فهم جدا : لأنها ترى الكبير ولكنها تبته بالليل . مثلا ، لماذا يختار رجل ما امرأة يحبها زوجها له ، أو لماذا اختارت امرأة ما رجلا يحبه زوجها لها ، ولماذا كل منيا آخرون كثيرون ؟

مس : هذا بالطبع يرجع إلى أسباب ذاتية فى تكوين الشخص وميوله .  
ج : بالطبع لا شك فى هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو العكس ، أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرأة عندما يكون صغيرا فليس لاهتماماته حدود ، لأن كل شئ جديد بالنسبة له ، ولكنه عندما يكبر ، وتكون لديه فكرة من الدنيا وعن الوجود ، فإن القليل هو الذى يهيم . وهذا هو السبب الذى من أجله نرى بأولات أو نرى بنا أرقام لا نجد فيها ما نكتبه . وقد قلت ذلك مرة فى حضور صديق ، فرد على بأن الجريدة تشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح .. ولكن هذه القصص ليست قصصى .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصصى : لأن كل ما يجرد حقيقى فهو لى ، أما الآن فلا .. فأنا أريد الآن ما يناسبى .. مثلا ، ماذا يستويى فى الجريدة الآن ؟ .. بالطبع هناك شئ يستويى على .. سمع ما شئت من تسميات .. هذا مهم بالإصلاح .. فإني مهم بالقوة .. وآخر بيت بالبيت من ذاته ، أو بالبيت عن معنى الوجود .. فى هذه الحدود يختار الكاتب .. وكما كبر لئلا هافت حائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول اختياره إلى شئ واحد .

مس : ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشله .  
ج : بالطبع ، ولك رؤيته .  
مس : وكذا تفجع وتفجعت رؤيته قلت الأشياء التى يمكن - فى نظره - أن تضيف شيئا ، لأنه يكون قد كثر هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات كثيرة شغلتها سبب . ولذلك لابد له من شئ جديد .  
ج : الملك - فيما سبق - لم تكن عندي مشكلة فيما أكتب ، لقد كان أى شئ ممكنا ، وكل شئ يصنع الكتابة . فلما إذا سمعت بأن هذه حالت زوجها ، فن الممكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا حرب فإني فأت فممكن ... أما الآن فليس كل شئ ممكنا .. وهناك حوادث كثيرة لا حصر لها ، ولكنها لا تهمنى .

مس : هل يمكن أن تلتصبا صورة لما يبعث الآن ؟  
ج : ما يبعث الآن يشبه ما يبعث إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وحمل به القطار إلى محطة سيدى جابر ، فبدأ يتأهب للتزول يحمل حقيبة استمداها حطة الوصول .

مس : نعمت .. ولكنك قلنا بشكل مبهم ومغلق .  
ج : لأنها شئ مطلق ومبهم فعلا .. الاستعداد للمرحلة الأخيرة .  
مس : أطفال الله عموك .. ولكن ما الزاد الذى تزودت به ، أو ماذا فى الخفية ؟  
ج : الحقيقة أن المرأة يتعامل من الخطورة الأخيرة .  
مس : أم نوع من التفكير الميتافيزيقى مثلا ؟  
ج : نظريا .. فعلا هو ما يجم الإنسان فى هذه المرحلة أكثر من أى شئ آخر .

- س : البحث عن معنى للوجود .. ومعنى للحياة ؟
- ج : نعم
- س : وهل هناك إجابة ؟
- ج : يوم أن يجد المرء إجابة فلن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التي يرواح إليها .
- س : الكتابة - إذن - عندك عملية بحث دأب عن الإجابة ؟
- ج : بالطبع .
- س : يجزى لي أن البشيرة كلها يوم أن نجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها .
- ج : لا شك في هذا ، ولذلك فإن من السذاجة جدا أن يأتي المرء ويقول .
- كف عن الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يلزم معنى الكتابة ، ولا يلزم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها نوع من البحث الدائم .
- س : ما موقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة بديلة ؟ وبأي معنى وكيف ؟
- ج : اسبق أن اللغة قد تكون هذا للذات في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكننا في أنواع النثر وسببها كانت ، ومنها أولها الكاتب من حثاية . ولا يمتنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب ، بل يمتنا العناية بها حثاية فائقة ، لأنها لن يصل إلى شأنها إلا من خلال هذه العناية .
- س : إذن هي وسيلة وحيدة في نفس الوقت .
- ج : نعم وسيلة وحيدة .
- س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟
- ج : بالطبع .. يبحث في الأسلوب عن لغة تناسب انفعال الداخلي ، ولتنب ويعد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه اللغة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة حداث . ولكانت الكتابة وسيلة متصلة عن موضوعها - وهناك من يجسرون في هذا - فكانت في ذاتها شيئا لا يعد به ، وأصبح لهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فن الممكن كتابته في أسبوع أو أسبوعين مادامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، ومادام دورها يتحدد في تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يجزأ من الموضوع ، فلي عندما أكتب أشعر وكأنني أكتب لأول مرة .
- س : وإذن فلكل رواية لغتها الخاصة بها ، وأسلوبها وملامحها .
- ج : بالطبع . وهذا يضاف عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة ساترة الأمور في طرفها .
- س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة .
- ج : وجديدة دائما .
- س : ولكن أليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟
- ج : بالطبع ، وهذا ضروري ، وهو ما يجعلنا في النهاية نقول إن كلمة «الأسلوب هو الرجل» كلمة صحيحة وصحيحة .
- س : هل يعني هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للنص والعامية أو انثيت إلى رأى فيها ؟
- ج : بالطبع ، ولكن من خلال هذا تأني المعاناة . وهي أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية في ذاتها مريحة ، وساعد على التصور بسهولة عندما
- يجعل الكاتب شخصية من الشخصيات تتحدث العامية . أما المعاناة الحقيقية فهي أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر .
- فلو هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نشعر أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه المعاناة لا يأتيناها فيها أو استغنينا اللغة العامية .
- س : وهل هناك سبب حدا بك إلى الانتباه إلى هذا الموقف من قضية اللغة : موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟
- ج : ليس السبب أميا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ويخدم كتابته لأنها معبرة وصال . ولكن السبب الذي جعلني أقنعك بالفصحى سبب قومي ، أيولوجي ، وهذا ما جعلني أؤكد هذا المعاد .
- س : لتقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟
- ج : وعلى الوجدان الذي أصعب له .
- س : القوي أم المرفق ؟
- ج : القوي .
- س : والعرف أيضا ، لأن الفصحى قادرة على مخاطبة القارئ ..
- ج : كل ما في الأمر - لكني أؤكد المسألة - أني أريد أن أطرح اللغة الصاعدة للقرن الجديد ، لأن لا أريد أن أحجر الفصحى لوجود صلة قوية بيني وبينها : قومية وروحية .
- س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟
- ج : الفن عموما نصير عن تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بلداننا معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأصطفى من خلالها معلومات عن شيء معين ، بل أصطفى تجربة حية يعيشها القارئ .. هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ما هو أجدى . وحتى في الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الفني ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حية يعيشها القارئ ويأخذ بها . لأنها تعطي الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .
- س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟
- ج : معرفة بالحياة الوجدانية .
- س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاق ، أو وجهة نظر في الحياة ؟
- ج : كل هذا يأتي نتيجة حسية الكتابة دون أن يكون هدفها . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لا يدور في فراغ ، والكاتب الذي يكتبه ليس فارغا . ولكن له قيمة وتصويراته . وإذن وهو يمارس هذا الاجتماع نتيج من ممارسته أشياء حسية نسبيا القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد خدمة محددة ، ولا أعطف على كنت من هؤلاء ، لأنني أصبغت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة .

- ج : الحق أن هذا السؤال لا يجد طرحه على الكتاب عندما ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أيون و ٢٠٪ معطوبون ، منهم ١٠٪ معطوبون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لأعطف الأمر ، لأن الكتاب عندنا سيجاز من يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم نواجهها ولم نشرها إطلاقا . ولذلك فقد أنف سارتر كتابا بعنوان «من أكتب» ، أما عندما إنفا وجه إلى هذا السؤال للإجابة أني أكتب المعطوبين .. وإلحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجدانه أنه كتب لقائه أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يتعاطف مع هذا دون ذلك . وهذه الأمور تأتي كلها تلقائية بها لولف الكتاب .
- س : وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المثلث يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا .
- ج : بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، فليبدأ ركن للفلاح وركن للعمال ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا .
- س : ما الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟
- ج : مزيد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا : أن أحيا ، لأني عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أني ميت .
- س : هل معنى ذلك أن الحياة تترافق اكتشاف الذات ، أو معرفة أصغر بالذات ؟
- ج : عندما لا يكون عندي ما أكتبه أشعر أني ميت . ولذلك عندما قالوا إن هنجواي قد انتحر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد أقمست له العلم في ذلك ، وهو كما تعلم لديه المال والصور والقهوة . ولكنه ما يعلق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازي الإبداع .
- س : هل يجب أن تصيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك ونرى له أهمية خاصة ؟
- ج : الواقع أننا تكلمنا في أشياء كثيرة .
- س : هذا صحيح ولكن الفكرة هي أننا نود أن نعرف النتائج التي توصلت إليها من خلال التجربة العريضة ، إذا ما كان هناك نتائج .
- ج : ليس عندي ما أقصيه إلى ما قلت ، فقد تكلمنا في كل شيء .

- س : إذن فالكتابة عندك عملية إشباع ؟
- ج : نعم .. الكتابة مثل أي نشاط غريزي يحدث لذة وإشباعا من خلال عنه معين . ومن أجل ذلك ، انجذبت إليها ، لأنها شيء للبد يشبع عندي جانيا ما ، وقد مارسنا قبل أن يكون لي في الحياة هدف ، سواء أكان أماليا أم أجناعيا أم غير ذلك . والكتاب وهو يشبع في نفسه غريزة الكتابة تأتي الفهم شيئا في ما يكتبه . ولكن أصور المسألة في شيء من الثقة أقوى مثلا بسيطا : الكتابة مثل النشاط الجنسي ، الذي لا شك في أن الشباب يسعى إليه أول الأمر لما يحققه من لذة ومضة ، ولكنه عندما يتضح يرى هذا النشاط بصورة أخرى تتمثل في تكوين الأسرة والذرية وتحريك الاستقرار ، وهذا في الواقع يتحقق بالنشاط الجنسي ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكونون منه بمجرد تحقيق الأسرة والذرية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة بغير التمسك فقط ، ولو كانوا صادقين لا تكفوا بتحقيق هذه الغاية . ولكن الأمر في الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يتوقف . وهذا لا ينطبق على الكتاب الذين وجروا عالم الكتابة بوعي . وقد كان سارتر فيلسوفا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيا قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعي ، وهذا أمر آخر ، ولكني لم أدخل الكتابة من هذا المدخل .
- س : ولكنك من خلال هذا تكشف فلسفة .
- ج : هذا أمر حتمي ، لأن الكتابة في مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبا مرحلة وهي تحقيق شيئا من اكتشاف الذات والحياة . ولعل الطبيعة أوجلت هذه اللذة عندي من أجل مسألة مالى صالح الإنسان من قيم اجتماعية ، ولكني لم أكن أفهم جيدا .
- س : ولكن اختلاف مراحل الوعي ينتج عنه - في النهاية - أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها في الوقت ذاته تتدرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .
- ج : الأمر بالنسبة للكاتب لذة وإشباع .. ماذا قصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد .
- س : في تصورك ، من قارئك الذي تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون هذا القارئ حصور ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيما تكتب ؟

عجيب محفوف



س متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟

ج لقد بدأ اهتمامي بالفن القصصى - فى الواقع - منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة فى مس السابعة أو الثامنة تقريبا كانت هواي الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا - مثل اى صغير يبدأ - بعودة قراءة روكامبول وأرسين لوبين . وكنت انظر تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالحواف كما أقروه وما سيحدث . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفه أحيانا على بناء ممرى إلى جوارى نتيجة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن الوصف عن القراءة . ومن ناحية أخرى كنت متألزا بالذى الأستاذ محمد عبد القدوس . لأنه كان كاتب فى الأصل ولم يكن مختلا فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفى البيت كنت اجلس إلى جواره وهو يلقي الليل ساهرا يكتب وأنا اقرأ . وقد كان أول محاولتى أن أكتب هو أن ألقده . وأول ما تعلمت الكتابة بدأت بمحاولة كتابة قصة . كان والدى يكتب الشعر والرجل . وكنت ألقده أيضا فى ذلك . ولكنها كانت محاولات غير ناجحة . وأول قصة كتبها كانت وعمرى حوالى عشر سنين أو إحدى عشرة سنة . وكنت فى المرحلة الابتدائية . وقد كنت متألزا فى كتابتها بما قرأته من قصص روكامبول وأرسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الأمر إلى أن جمعت أولاد العائلة والحارة إلى كما نسكبها وبدنا نعتل هذه المسرحية . وقد قُت بتحميل دور البطل طمعا . ولكني تألزت وأنا أعتل . إلى حد أن يكتى يرمعها . ومنذ ذلك اليوم لم أعتل أبدا . ولم أحب التعليل . ثم استمرت المحاولة بعد ذلك على شكل كتابة الحواضر الأدبية والأزجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معي وانضم الشعر والأزجال . لأنى لم ألتحق فيها .

س ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك فى هذا النوع الأدبى ؟

ج هذا صحيح .

س ولكن لماذا كان الفن القصصى دود عرته من أشكال التعبير الأدبى أقرب إلى نفسك ؟

ج مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة . وقد عثت المحاولة إلى أن أصبحت إنتاجا . والسبب الثانى الذى كنت متألزا جدا بالذى . والسبب الثالث هو أنى كنت كلما كرت أزدود ارتباطا بجميع والذى . وقد كان محمما بضم الأدياء . مثل العقاد والمرازمى . لأنها كانت فى أول الأمر مثلة لجميع بالكاتب والأدياء . ثم أصبحت حاضرة جريدة روز اليوسف . وكان احتلاها بالكاتب والأدياء أكثر . وبالطبع - كبداءة - أن تأمل بالسياسة وإنما تألزت بالأدب فأعجبت هذا الاتجاه الذى انتهى إلى الكتابة القصصية .

س متى يرجع هذا إلى استمداده الخاص ؟ وكيف نشرت هذا الاستمداد ؟ أم يرجع إلى مزجة أو مزيا خاصة لهذا الإطار ؟ وماهى ؟

ج يرجع أساسا إلى البيئة التى ولدت وتربيت فيها . فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن . لأن والدى على الرغم من أنه كان مهتما إلى أنه اشترى كلفان ووالدى كانت فنانة . وقد كان كل الحرف المحيط فى قننا وأجيا . وعلى الرغم من أنى تربيت فى بيت جدى - وقد كان رجل دين - إلا أن الفن كان مؤلزا على مجانب التأثير الذى سبق أن أوضحته

س ربما كانت شائكة فى بيت جدك - وقد كان رجل دين . ولتدين ارتباطه بالعلم والبراه - كان لها أثر فى ذلك .

ج نعم . كان هذا عاملا أساسيا فى تقادى . وأنا بدأت الثقافة الدينية وأنا صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لأنه لا يمكن أن يم فى عرفى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عرى يمكن أن يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسته . وبالطبع كنا نقرأ القرآن منذ صغريا فى بيت جدى . وكانت المدارس آنذاك تدرس القرآن . ولكنى كنت اقرأ القرآن بطبيعة معينة . وهى أنى أريد أن أفهم واكتشف وأعرف . فقرأته كثيرا جدا . وقد ألتادنى قراءته جدا فى شىء قد لا يتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فالولقات فيه والتعبيرات التى ترد على سبيل الاستطراد ... كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا أن ما يكتبه يحمل نغس الموسيقى . لأن الموسيقى تطورت . ولكن النشع عوسيق القرآن كان هو الأساس . والحقيقة أن - كلاسيك . موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن أجل ذلك أنصح كل شاب يتجه إلى الكتابة أو يريد أن يصبح كاتبا بأن يبدأ بقراءة القرآن ودراسته دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يمد نفسه فى موسيقى اللغة .

س كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلعت البدايات لتدليك هذا ؟ وماذا تدلك فى أسلوب التفيد ؟

ج الواقع أننى اختلف عن كثير من الكتاب فى أن القصة تبدأ بتدبرا . بمعنى أنه لابد أن يخطر على بالى رأى أريد أن أقوله .

س موقف من شىء معين ؟

ج نعم .. وهذا رأى يقوم على حالة اجتماعية لاحظها مثلا . وهذا رأى بعد ذلك اصغمه فى فكرة . وبعد أن اصل إلى هذه الفكرة أقوم برسمها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل أن هذه الفكرة تعبر عنها الحكاية على غير معين . ويكون الشخصيات فيها على غير معين . وهكذا . ومن أجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتا طويلا جدا حتى استقر على القصة التى سأكتبها بها . بمعنى أنى لأأسلك القلم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة فى ذهنى .

س هذا عكس مايشع عنك من أنك على استعداد دائما .

ج أنا أكتب كثيرا لانى أفكر كثيرا وقد أفكر فى القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل فى ذهنى وقى عرابى . بحيث اشعر أنى أعيش فيها إلى الحد الذى لا يمكن لأى شىء أن يجزئى منها إذا بدأت كتابتها . وهناك من القصص مايتسرق منى التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا فى خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التى مازالت فى طرد الأكابال . والى طفل فى دائرة التفكير إلى أن يسفر على إحسان قوى بأن أعيشها وأحياءا عاما . فأبدأ كتابتها . هناك شىء آخر قد لا يكون معروفا على أيضا . وهو أنى أتردد جدا وأنا أكتب القصة . وأنى أعتمد على السبيل لإحسانى . لأن الإحسانى بما أكتب يكون مسئولا على عاما . أحيانا يخطر على بالى فكرة . وأتوهم أنى قد دروسها . فأبدأ كتابتها : الفصل الأول

أثرت فرامرز في الإنجليزية على لغتي العربية . وأفدت من الأدب الإنجليزي إلى استطعت أن أطوّر الأدب العربي الخاص لي من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الحيلة . وقد أتاني ذلك كثيرا إلى أن يصبح لأسلوب شخصية قاطنة بدايا . ليست متفارة بأية شخصية أخرى .

ج : وما الروايات - على وجه التحديد - التي قرأتها وأجسدت أنها أثرت فيك ؟  
ج : لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . فعلا قرأت كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لا تحضر أسماءهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أصعب بأحدهم أنطلق بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الأول .  
س : متى تكون أنت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي ينفذ خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتدخل هذان الأسلوبان أحيانا لنديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد .  
س : هذه الاسئلة مطروحة من وجهة نظر قائد يريد أن يعرف كيف يتم عملية الإبداع لدى كل روائي . هي تكون روايا بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون روايا خارج الرواية ؟

ج : كما قلت أنا لست دارما بالنسبة لنفسي . ولأنا دارس بالنسبة لقراءتي في القصة . ولكن عندما أكتب . فأني أكتب في انطلاقي وحرية .  
س : من خلال قراءتي لتفصّل تصورك أنك لأنكون أنت الراوي . إلى الشخصيات . هي التي تتحرك .

ج : أحيانا . أكون أنا الراوي طوال القصة كلها . لاني أسردها كلها . وأحيانا نقرم على أبطال يسردون . ولكني لا أقتل هذا ولا ذاك . وهناك قصص كتبها بضمير المتكلم . لاني أنا الذي أقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة الاندفاع وإحساس بالي يجب أن أبدأ هكذا .  
س : إذن عملية الإحساس هي التي تحدد . ما إذا كنت أنت الراوي بضمير المتكلم . أو الراوي من خارج الرواية ؟

ج : هذا ما يجعلني أحيانا أبدأ وأجسّد مايدت به . فأتذكره مدة إلى أن أحس بالي أريد أن أبدأ من طريق آخر .

س : وإذن لكل رواية تفرض أسلوبها ؟  
ج : والأساليب التي فرضته أو انتقلت به . إما أن يرضى أو لا يرضى . وهو في الغالب يرضى لانه يكون انطلاقا فنيا .

س : هو نوع إذن من التلقائية الفنية التي ليست محكومة بقيد ؟

ج : تلقائية فنية ولكنها تتجسّد معي . وفي مرات قليلة جدا لأزاحها إليها فأفريها . وتغيرها بالي من جانبي عن طريق النظار التلقائية لا عن طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك .

س : هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معينة بطريقة لم ترتج إليها ثم أعدت كتابها بطريقة أخرى ؟

ج : حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات أو اربعة ولكني لا أذكر اسماءها ؟ لاني كتبت عددا كبيرا من الروايات . وأحيانا ياني في سبائل من اسم قصة ولكني لا أتذكر . كما لا أتذكر لا أفروزة ولا أفكر مرة أخرى . فقد بلغ عدد ماكتب من قصص هو خمسمائة قصة .

س : ما علاقته بشخصك الرواية ؟ هل هم عوالمك أم أن هم وجود سابقا على وجودهم الراوي ؟ وما دواي أحيانا ؟ ولماذا فرضوا النظم عليك ؟  
ج : أنا في الغالب لأهمم بالشخص ولكني أهمم بالخاله . وطالما ماكتبون هناك شخص آخره أو رأيت به الذي يثير نفسي موضوع القصة . ولكني عندما أرمس الشخصية لأزعمه هو . لأن الفترة التي أفكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسي يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة .

س : هل تحس أنا مثل موجودا لفئة معينة ؟

ج : نعم . وكثير من قصص عندما يطالع يقول البعض مثلا هذه قصة فلان أو فلان . وفي العادة لأتسب أقروهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

فأنا . ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براسة . بل أحس إلى لست متدحا اندماجا تاما . وربما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة انسكت بالفصول الأربعة فترتها عزيها كاملا . لأنني لم أجد نفسي مقتنعا . ولم أجد إحساسي متجاوبا مع ما كتبته إذ لم يكن فيه مايلجئني . ولذا فقد شرعت إلى القطع . وأنا لا أحب الانفصال ولا اريد . وفي هذه الحالة أفرق ما كتبته . وأطلق . وربما لمدة ثلاثة أشهر . دون أن أكتب . ثم يعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكن في شكل جديد . فأبدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفسي متجاوبا معه بشدة . وأنه يجلا إحساسي بلوحة كبيرة . فاستمر إلى أن خرج القصة ويكتب لها التناج . وبالطبع ليس في القراء من يحس بكل هذه المتاعب .

س : ربما كان الشائع أن القراء يحسبون - حين يرون لكاتب ما إنتاجا ضخما ومتنوعا - أن انتمية سهلة بالنسبة إليه ولا يدركون مدى العناء التي يكادها الكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل يختلف أسلوب التنبؤ عندما تختلف اندماجات ؟

ج : بالطبع من الممكن أن أكتب قصة وإدعاه عن طريق البطلة لأكتب فصلين أو ثلاثة دون إحساس فيحدث أن أمزفها

س : قبل أن تشرح في كتابة الرواية هل تعد لها عخطيطا ؟ وما العناصر التي يتاوخا هذا التخطيط ؟ وهل تبدل قليلا بعد أحيانا في هذا التخطيط ؟ وكيف ؟

ج : الواقع إلى لا أقتل أبدا كتابة القصة أو الرواية . وقد مر على عدة سنين دون كتابة . ولا أحاول أن أعمد أو أن أقتل قصة لأن القصة بالنسبة لي أقرب إلى الحاضر أو الرأي . يبدو لي فأقول التعبير عنه وأطلق الفكر إلى أن يتصور هذا الرأي ويصبح فأبدأ الكتابة . وكل مايجد في الإعداد للقصة بالنسبة لي هو إلى أحيانا أحاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان أعمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف سير العمل فيها . وكيف جرى الأمور . مثل القصة التي أكتب الآن فقد درست فيها كيف يتصور النقد وكيف الرأي يتصور . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات أحي إليها واحتفظ بها بتسبيرات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع أن تعطي الصورة الحقيقية للشركة أو الموقف الذي أريد التعبير عنه في القصة . وعندما أكتب من هذه الدراسة أبدا كتابة القصة على الفور .

س : ألا بعد ذلك يروعا من التخطيط ؟

ج : نعم . التخطيط يكون بعد أن تخطر الفكرة على بالي . لأن الفكرة عندما تأتي أبدا في تقسيمها إلى حوادث وشخصيات . وكل ماقرر أن أصعله أضمه في نقاط قبل أن أبدا في كتابة القصة . وبعد أن أكتب من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد أبدأ كتابة القصة .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك النظري والعمل من هذه القصة ؟

ج : أود القول بأن ما عني في القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها وليست قراءة أدب القصة . كما يتوهم المرء على مشروب معين فلم يجدقائه وكل مايتعلق به من حيث طريقة عمله وغير ذلك . وكما قلت فاني بدأت قراءة القصص من سن الثامنة من إن هوائي هي قراءة القصص . لدرجة أني قرأت كل القصص العالمية . هي مكيني توجد قصص من البلاد الأفريقية تصدر عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجمدة جدا .

وقبل ذلك قرأت كل الأدب السويدي . وكثيرا من الأدب الإنجليزي . مجرد قراءة القصة نفسها هو الذي أنشأت أما دراسة القصة نفسها . أو ماكتب فيها من دراسات . فله القراء إطلاقا . فانا لا أفكر لأقتل القصة . ولا أفكر الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أفكر في القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته وأثر في تكويني هو الإبداع القصص نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التحقت بالجامعة . فقد قررت عندما قرأت أية قصة هرية وانفجرت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد

يصلونها قصة عشرة أو ربما عشرين أو أكثر . والواقع أن القصة لا تكون قصة فلان واحد . لاني أحمد بعض غات منه وأضيف إليها غثاى أو بلرأسى غات من أناس كثيرين آخرين . إلى جانب غات قد لا تكون موجودة في أحد بعينه من الناس . بل تكون من مجرد الخيال .

س : هل هناك أشياء معينة تشد إلى شخصيات بعينها ؟

ج : بالطبع هذا وارد . لأن الشخصية العادية لا يمكن أن تثير عسى شيئا . بل لابد من شخصية غريبة ، وقد لا تكون غريبة ولكن لها من الملامح ما يمكن أن يثير في نفس شيئا .

س : الا يمكن تقديم مثال لذلك ؟

ج : ليس الأمر أمر مثال . لأن القصة ليست سردا لحياة طبيعية . إذ إن سرد الحياة الطبيعية لا يعد قصة . بل يعد درسا . القصة سرد حياة غير طبيعية . فيها شيء شاذ . أو غير طبيعي . بحيث تكون قصة لما تفرقنا وبدانها . ومايلت نظري هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها غات غريبة . أو شيء غير عادى . أو فاع تصرف بطريقة معينة لا لفة للنظر . تثير في نفسي الفعلا أو رغبة في تعقب هذه الشخصية . وعندئذ اخلق منها شخصية اخرى عاما .

س : موقوف على استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ هل تتخذ أو ط عصرية عبرها عبا في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تسبغ منها عتيق قيمة جالية ؟ بأى معنى ؟ وكيف ؟

ج : فعلا الاتصال في الكتابة لا يمكن أن يؤدي إلى كتابة جذابة ولكن في العادة إذا كتب لمرء من اعاد قراءة ما كتب وفكر أن ان يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك الفعلا .

والنسبة في لغة شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية . وكأ قلت فإن اكبر مانثر موسيقى لى العربية هو القرآن . وكل هذا يجعل اسمك الفلم واكتب دون تعمد لى شيء حسن أو سيئ . طوالم مدة الكتابة . والكاتب شأنه شأن المعلن الموسيقي . يجعل للغة لحن . لأن اللغة نفسها لحن . ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسكية أو حديثة . وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك . وأن أخرى مهولة أو صعبة . مثل الألفان الموسيقية عاما . ومايحدث هو أن احكم طبعي الفنية في أثناء الكتابة دون أن أتعمد ذلك . كافي لحن . فلا أختار الكلمات بل تأتي الكلمات تلقائيا في أداة الكتابة . ولذلك لاى لا أخل إلى القبط في كتابي . لأن الكتابة عندي تلقى فى . وأحسن طوالم مدة الكتابة وكافى أضع لحن موسيقيا .

س : ما كان ذلك سببا في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا التدفق - فيما يبدو - يتقلل (يرجع) بمرح إلى التلقائية أيضا .

ج : أنا لم أصل إلى هذه الحالة بسهولة . وأنا صيرت كتابي أنأز بمن أفقر له . فعلا لو قرأت لغة حسن فإن متعما اكتب أبعد نفسي اكتب منه . كما لو كان لمرء يروح عندي ليس من صنته . فهذا لحن طه حسن أو لحن صمد التايهي أيام أن كان في الصعالة . ولذلك قد انقطع من القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أبعد عن التأثير الذي يحمله في نفسي اللغة التي أفقرها . لاني كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها . وهكذا حتى استلمت بتكويني الخاص . طبعاً - أنا أنفرد بأسلوبى الخاص . و أن أطلق فيه حسبا أريد . لا أهم لى يفكر هذا شيء أو حسن . فهذا هو فى . وللفردان أن يرى فيه مايراء . أصعب به أم لا يصعب .

س : هل تتخذ أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : طبعاً . فأننا نلقى لا اكتب إذا لم أبعد قيمة معرفية من نوع خاص . لأن القيمة المعرفية تفيض أيضا وليس للقارئ فحسب . فعلا يقال عن بعض ماكتب من قصص إنها صريحة وإباحتية وجنى . وغير ذلك . كل ذلك لا يمتنى في شيء . بل يمتنى أن أعرض حالة سيطرة ما للقارئ ويعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك . ومن ضمن الأشياء التي لا يتنبه إليها

كثيرون أن قصصا كثيرة تدور أحداثها في مجتمعات خارج المجتمع المصرى فهناك قصص في أفريقيا . وقصص في المجتمع الفرنسى نفسه . أو في المجتمع الإنجليزي أو الأمريكانى .. والواقع أن عندي خاصة أحيا في نفسى . وهي أن أتعمد الصنع . فكل بلد أؤوره أربأ أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويصلون . وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال عيشي في البلد نفسه . واتصالا وصداقاى . فالزواج مثلا في مالى غير الزواج في فرنسا . ومن ثم فإنى أعرف كيف يعيش الزوج وزوجة في مالى وفي فرنسا . وهذه المعرفة تأتي تلقائيا . لأن شهني متعطشة للمعرفة .

س : وهي موجهة أيضا لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معايشته والتعرف عليه .

ج : فعلا . ولذلك فأننا أكثر الكتاب كتابة من مجتمعات عالية خارج مصر . وبخصوصا المجتمعات العربية . وقد كتبت قصصا من السجدة . وقد لا يعرف القراء ذلك . وعن الكويت وغيرها .. وما يجعلنى أأنفذ إلى الكتابة هو رغبتي في أن أعرف الناس ان هذا البلد مثلا . الذى تدور أحداث القصة فيه . هو على هذا النحو أو ذاك . وهذا بالطبع أساس من أسس تفكيرى .

س : هل تسبغ من رواياتك تاصيل قيمة اجتماعية أو مباد أخلاق أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج : الواقع أنى لا أتعمد هذا . ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تعبر عن حالة وسياة هذه الحالة . والواقع أن الحالة وسياها مبدأ معين أقول إنه يصل إلى كذا . ولكنى في التفكير لا أسهل بالمبدأ . فعلا لا أقول أن أول صورة الناس إلى إقامة مولد لى فاكيب قصة من شخصية نظم احتلالا بمولد النى . بل أفكر في الموضوع كوحدة مستقلة . ومن طبيعة الموضوع أن يذهب إلى ملعب .

س : ولكن هذا بتوجيهك . فانت في البداية ترمى إلى شيء .

ج : نعم . وهذا من طبيعة شخصى .

س : من تاركت القصة التي تكتب لى روايتك في تصورك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضوراً ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيما تكتب ؟ أم أن علاقاتك بالقارئ تتحدد على غير آخر ؟

ج : الواقع أن تأثيرى على القراء واضح جدا . ويقدر من أبعد مواقفهم أبعد والى أن اكتب . ولكن ما يسمنى هو لنى بأن أجيلا مختلفة تقرا قصصى . فالحيل القديم والمتوسط والحديث - كلهم يقرءون فى . وقد لمست هذا من الحطبات التي تصل إلى . وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة . وبالطبع الجليل القدم لم رأى يخفف من رأى الجليل الجديد . وأيام كنت اكتب القصص في زور اليرسوف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جدا . ومن أسباب انتشارها إلى دوستها في مقر الجرفعة هو أن الآباء يقرءون لتيانهم أن يقرآن قصصى . فتكون النتيجة أن يلقى الأب نسخة وابنته نسخة . وذلك تدخل البيت نسخان بدلا من نسخة واحدة . وهذا أحد الأسباب .

س : وإذا للقارئ في ذهنك دائما وأنت تكتب ؟

ج : لا ليس وأنا اكتب . بل بعد الكتابة . بل بعد النشر أيضا . والحقيقة أنى في أثناء الكتابة لا أفكر إلا في معنى الخاصة . فليست القصة متعة للقارئ فحسب . بل متعة في وما يقرر اكتمارها هي لدى القارئ . فأننا اكتب في السياسة . والمقالات السياسية بالنسبة في عمل عتيق . لأنها مجرد تركيز ذهنى . وجمع معلومات ذهنية . ولكن القصة عندما اكتبها أحسن وكافى لرسم وحيدى .

س : أو أنها الجانب الوجدانى الذى يوازن الجانب الذهنى ؟

ج : نعم . وكأ قلت لاني لا أفكر في نتائج القصة وأنا اكتب . من فرط معنى بكتابتها . وبكتبت أن أبجس القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متوالية دون أن أغير بعينى أو نصب . ولكنى في كتابة المقال السياسى أغير



- س : يجدد يمس أن تكتب الجديد بهدف التغيير ؟  
ج : نعم .. هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أي فنان يمارس أي نوع من أنواع الفن ، يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القمة . وأنه لن يصل إليها قط . ولذلك فإنه يظل طوال عمره معادبا يجرى من شيء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا ..  
س : بحث دائم ..  
ج : البحث الدائم .. هذا هو ما أعنيه الآن .  
س : البحث عن المطلق ؟  
ج : عن الأحسن والأجدد . إن كثيرا من القصص التي كتبها عجب والحمد لله . ولكن هذا في نظر القارئ . أما في نظري فما زلت أسمى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ما هو أفضل .

إحسان عبد القدوس

## فدحي عنايم

- و الإحساس بما يحدث في الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدي رجلا بشوب أصغر من أصل زكي وإيمه منصور جادين . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . ولقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم ينمها . وكان رجلا مزواجا وكنت أسمع من واحدة من اللاتي تزوجهن أنها كانت تصبغ شعرها بألوان متعددة . وزوجا في جلسة واحدة حيرت أوتيا أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم في باريس . وأخذ فرصته في السلك الدبلوماسي . إلى أن وصل إلى مرحلة سفير .. وهذا الأخ الأصغر عندما كان في مرحلة الدراسة جامعه بمدرس هو أوى . وحدث أن أنصح أوى - في حديث مع صديق له - عن رغبته في الزواج بابتة منصور جانحين فوجه جدي على الرغم من أن أوى كان فلاحا ، وأسكنه في منزله ثم أوقفه . وهو يبتنا الموجود حتى الآن من طابحين ..  
س : أرى تشابها إلى حد ما بين تاريخ زينب الشخصية . وتاريخ يوسف منصور في « الأيالة » و « فؤاد الفلاح بالقضاء البشارة الجميلة بنت الأكابر ربما كان وراء « زينب والعرش » ؟  
ج : هذه الأشياء موجودة داخل . ومن الممكن جدا أن أقول نعم ..  
س : والشارع وما فيه .. ربما كان وراء يوسف منصور في الأيالة ؟  
ج : هذا هو الألب .  
س : ومن أين بدأت الرواية ؟  
ج : بدأت الرواية عندي من فكرة الموت ، ومن إحساسي بالحياة وبالموت . لا كفكرة مجردة بل بالحرف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يفتلني باستمرار .  
س : لم يرد ذلك في دفن إطلاحا .

- بالص بعد ثلاث ساعات ، لأن فيه تركيزا وليس فيه ما في القصة من انطلاق . وألحق أني أبدا كتابة القصة لا لخدمة النشر بل لأفعلها لحسي الخاصة .  
س : نوع من عمق الذات ؟  
ج : نعم .. ممتعا كما لو كنت أرمم أو أشغل نفسي بشيء عاصي . ككتب الشطرنج أو الرسم .  
س : ما الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟  
ج : الواقع أني لا أفكر في المستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندي فن ، مجرد استمرار وبجهد انطلاق . وكل ما أؤجده هو أن أظل أكتب القصة في المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أؤجده أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويظل لي أن هناك الكثير جدا أمامي حتى أحقق « الغاية » - كما يقولون - أو المستحيل .

- س : ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التي تكتب فيها ، وأقصد الواقع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات المزى التاريخي لتلك المرحلة .  
ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة لقراءته الكثيرة في التاريخ . وأنا أهم بالتاريخ . ثم إن العمل في الصحافة ومناخه الأصعب والأحداث والأزمات بها . كل هذا يكون باستمرار حيا في داخل .  
س : ولكن الحس التاريخي يرتبط بالحس الاجتماعي . وهذه المسألة تظهر بجلاء منذ بداية روايتك « الأيالة » . بمعنى أن التاريخ لا يكون - كما هو متوقع - تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ في « الأيالة » يكاد يكون تاريخ طبقة . فهي جاردن سن . والشارع الذي تقع فيه أسرة يوسف منصور . وبضعة بيوت هناك . والرجل الأخرى . والباشا رجل البحرية القديم . والسيدة المجهز .. هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .  
ج : من الممكن جدا أن يكون هذا نابعا مني . من تجربتي : لأن الشارع الذي كنت أقيم فيه كان فيه أنماي بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرزاق ويبت علي عبد الرزاق . وكان البيت الذي يليها يقيم فيه المشايخ . ثم منزل شخص آخر لا أذكره . وفي الجانب الآخر كان أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة . وفي أول الشارع من ناحية القصر العيني كان هناك حسين باشا رشدي . وقد مات قبل عشرين سنة . وكان صديقا لجدي . وفي ناحية من الشارع بيت إسماعيل مرسى . وكان الشارع باسمه . وقد خرجت جنازته من هذا البيت . وأنا بعد صبي صغير . وكان سكان البيت يجامروننا فيكون في أن شارعنا كان يجامرونه بملبسة كبر . ثم بيت فيه عارة . فأريت صبيحة لأن بناء العازات كان يمرحوا في هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذي يني هذه المارة مقابل ، وربما كان هذا المقاول ظلال للعلاج رمضان ،

ج : كان كل هي ألا ترد كلمة « موت » في كل الرواية ، من بدايتها إلى نهايتها ،  
ولأنا أذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير ، وهو أن نمردون  
أن نذكر الكلمة المرفوضة .

س : قبل أن تنتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت - إذن - في الأفيال  
هما ميتافيزيقيا من مهم الحياة التي تفرس نفسها على تفكيكها ؟

ج : هذا واضح جدا في رواية « الأفيال » ،

س : هل الرواية متبدا متبدا هكذا بالفكرة ، م مترج بالثأر أو بالتجربة  
الشخصية ؟

ج : أستطيع القول إنها تأتي من صدمة معينة تواجه الكاتب مانيت أن تتحول إلى  
رغبة في محاصرتها أو لهما السيطرة عليها . فتبرز الفكرة في أبدا في إخراج  
الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة في بادئ الأمر .

س : من أي نوع ؟

ج : مثلا كان إيهامي منصبا على الطلبة . فعندما كانت أن الأب ينتفض عن  
الأم احتلالا كاملا . فربب على ذلك أن الأم . بعد أن ماتت أبي وأنا صغير  
في الثانية عشرة . منعتي من رؤية أهل والدي بشكل حاسم . لأن أبي مات  
في مقتل العمر . فأنهم أغاروا على أبي بأبنا وبما تكون قد كنت له المم .  
حيث لم يكن يسيب الله . لأن والدي تركه أهل وأقاربه وجاء إلى القاهرة  
واربطها وعاش مع أقارب زوجته في بيت يملكه أبوها . وقد كان هذا  
بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الرزم الذي كان على  
يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية  
إزالته .

س : تذكرنا الآن عن صدمتين . وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها  
دائما ؟

ج : كيف ؟

س : من حزن الذاكرة . من الوعي أو غير الوعي عندك .

ج : لا . أنا أتكلم من لحظة البدء . فانت نسائي عما يجري . أو للتعلق الذي  
أبدأ منه . وروى لي هذا أن الصدمة تسمى أمام أوضاع عقلية مختلفة  
تفرض على الناس تصرفات في سلوكها الإنساني . وهذه التصرفات تثير نوعا  
من الصدمة أو الدفعة أو التساؤل الشديد داخل النفس . أي تفعل في  
داخل . ويعتبر على هذا من خلال هذه التجربة أبدا التفكير . وهذا  
يسغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله يعني هو المعادل الموضوعي . لأن  
بالطبع إن أنفل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا  
المعادل الموضوعي لها .

س : وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ أم يأتي من الواقع الذي نعيش  
فيه ؟

ج : المعادل الموضوعي لأي شيء من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون  
ويتصلق كما يتصلق الحنين . دون أن تستطيع السيطرة على كيفية تخلفه . فانا  
إلى أن تنتهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر ينطبق على  
رواياتي حتى « الأفيال » .

س : ماذا اختيرت الرواية ؟ . وقد كنت أعني ألا أنفعل بمسألة السن والزمن .  
فأنت تكتب منذ سنين طويلة .

ج : سأنته السن ثم بعد تخليقي بعد أن كتبت « الأفيال » . قبل « الأفيال » كنت  
أحاف . ولكن الأفيال خلصتني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة  
التي تهدي . لأن عالجت نفسي بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هجوم  
حقيقي مثل موت أناس وإنهاء آخرين . وذهاب أناس وعي آخرين . وغير

آخر المحيط وما إلى ذلك .. ماذا يفعل الإنسان حي يتجر من أثر هذا إلا  
بالكتابة ؟

س : هل كل رواية تكتبها خلصتك من هم من هذه المصوم ؟

ج : طبعاً .

س : بدأت « زينب والعرش » بتناقض حول كيف ينبغي أن يكتب الروائي رواية .  
وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك أيضا محاطة مع القاد  
في الأول وفي الوسط أحيانا ..

ج : ولكني لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكي كثيرا .

س : ولكن هذا كان خاصية عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة السرد في  
« زينب والعرش » وطريقة السرد في السيرة الشعبية : طريقة الحكوي والشاعر  
والرواية ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويعتقد ليحس فتجانا من القهقهة  
ثم يعود للحكي مرة أخرى . وهكذا .

س : متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل أن أوسع إلى  
مذكراتي اليومية فهي تملأ الإجابات بصورة أفضل :

فتلا في 5 مارس سنة 1951 جامتي . أحمد هاشم الدين يومياتي « أنتويه  
جيد ، لأتعبم بها صحتين لأوجهما » للقصود . مع مقدمة قصيرة عن  
حياة الرجل .. سارت إلى غلظ في الاسراحة قرأت قصصا من  
اليوميات .. لآلهي يلهمني أن أنتبه وأترجمه .. تكلم أنتويه جيد من  
الناس . وعما رأى . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع ..  
أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلاقات  
للحسين كما يفرق كمال الشاروي .. لا أسلوب مبرزات السيف .. ذكر لي  
هنا فها بعد أن جيد كان أبنا الأساليب في فرنسا .. فقلت له : لقد نقلت  
عدوى أسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المثال الذي  
كتبته للقصود . عن الزوج الذي ضاع في الحياة الزوجية . كتبت هذه  
الجملة . له شارب .. له كرش .. يخط في نومه .. يأكل ملء جوفه .. ما  
استعجا .. قلت ليهاء إن « ما استعجا » في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد  
لأسلوب « جيد » شيء آخر هو أن قررت أن أكتب يومياتي لأعبر عن  
الكتابة . ولأسجل ما يجري في .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية « الجبل » ؟

ج : لا .. لم تكن قد كتبت بعد .

س : هل كان هذا قبل أن تكتب أية رواية ؟

ج : في هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشهر  
بجاعة للعمل في الرواية .. فقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدت أخشى أن  
تصبح مي .. أخطر لي أن أنظر إليها كتصفيحات ميتة ليس لي وبها صلة ..  
الأوراق لينة من دلائل اليأس والانساق في الحياة .. الأوراق الخضراء تفل  
لنفسه دماحت متصلة بالشجرة .. أخشى أن تنصل عن الصلابة على  
كتيبا وتسطع ويموت ..

س : ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندي أصرها .. وقد كان موضوعها أن رجلا هيا  
من الفلاحين تروح امرأة من وسط أهل . وكان هذا الرجل نالها جيدا .  
فصحت من الحياة معه ، ثم وصلت في علاقة لرومها على شخص آخر فيه  
نوع من الجحيل والارتيال ، تحس عندما يكلمكم وكأنه يرجع إلى وراء . وفي  
الرواية جو خاطير وناس يلهونه وما إلى ذلك .

س: هل تطور أحداثها في القرية أم في المدينة؟

ج: ما بين القرية ومدينة الرجل - ورجل فرنسي - وقد بدأنا في عام ١٩٤٩ تقريبا.

س: ولكن ما السبب في عدم اكتمالها؟

ج: لا أدري... وقد كتبنا كثيرا وأعدمت كتابتها... وفي كل مرة أنجح نفسي... وأخير الأسلوب... وأعيد كتابته الفصل أربع مرات أو أكثر وقد قرأها كثير من أصدقائي حتى يتمكن القارئ إن أصغلت كلهم قراؤها..

س: فيما قرأته من يومياتك أرى بلورة متأنل وناقذ وممكر ومصحى... ولكنك اخترت الرواية.

ج: والرواية هي الأصعب... فأننا أودى عمل الصحافة في سهولة بالغة... أما التحدي الحقيقي بالنسبة في هذه الرواية.

س: هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحسبك... أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية نفسه... بمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيزا؟

ج: نعم أحب الأكثر تركيزا... بدليل أني أحب جدا لعبة الشطرنج... وروايت أن هدفي من طبعها ذلك.

س: بعد أن فكرت الرواية قد جاءتك في اللحظة التي اكتشفت فيها تعقيد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجينية... الخ فلكي تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية.

ج: أنا لا أرفض هذا الكلام... فقد شعرت برغبة وأنا أصعب منك... وهذا يعني أنه صحيح.

س: لو رجعت إلى السيرة الشعبية وجدنا فيها الراوي... فهل أنت الراوي في روايتك؟

ج: في «الجيل» - أول رواية في - كنت أنا الراوي وفعلي خام.

س: والروايات التي لا تكون الرواية فيها... مامدى وجودك فيها؟ وهل غتار شخصية من الشخصيات تتوارى خلفها؟... في «زينب والعرش» مثلا أصبحت - إلى حد ما - أن شخصية زينب هي الهبة إليك... وأن الرواية بشكل من الاشكال هي عملية دفاع من نفسيها... وطول الرواية لم يكن هناك صديق يتعامل معها إلا «عم صالح»... فهل الراوي في هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين الباصرة في الرواية هي عين «عم صالح»... وإلا فمن الذي يتكلم في «زينب والعرش».

ج: طبعاً الراوي الذي وراءه هو الذي يتكلم ولكن ربما أثار هذا الإحساس لديك إلى هذا الراوي هو الوحيد الذي تكلم عن «عم صالح» بأسراره - وما أعجزها - التي لم يتعامل مع غيره... سواء في رؤيته للدين... والجر الذي يعيش فيه... وروحته في السفرة عندما ذهب إلى الجيش ورأى العفريت وغير ذلك... هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التي تتعامل معها «عم صالح»... ولم يتكلم فيها أحد... والكاتب وحده هو الذي يعرفها... من هناك يمكن القول بأن هناك نوعاً من التحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح».

س: هل للشخصيات التي اختارها في روايتك جذور في الواقع؟ مثلاً هل لشخصية يوسف تصور صورة من الواقع؟

ج: نعم... له وجود في الواقع.

س: جلدك للوالدك كان اسمه منصور... فهل أنت يوسف؟

ج: في حالات كثيرة «يوسف» مأخوذ مني...

س: هل هذا في شخصية «يوسف» في «زينب والعرش»؟

ج: في كل من أطلق عليهم هذا الاسم من الشخصيات في رواياتي... حتى في رواية الرجل الذي فقد ظله... على الرغم من أن الألوأب إلى رؤيتي فيها هو «هيكل».

س: يودى لو حدثنا عن اللغة في روايتك.

ج: إن ما أبدله في تلقية الجملة ما يسمى «بلاغة» عمل مجهود جدا... فبعضنا أعبر

بصورة تلقائية أجد أن هناك رواسب ما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغي... وهذه الرواسب لا تتفق مع الشيء الحقيقي التابع من التجربة التي أريد التعبير عنها... وهذا يزجني جدا... ومن التجارب التي خلقت إلي في هذا المجال أني كتبت بأساليب مختلفة لكي أبحث عن طريقة أعبرها دون أن أفوت فيها يسمى «بلاغة تقليدية»... لأن الموضوع الذي أريد التعبير عنه لا يحتاج إلى أغلب الأحيان إلى القصاصة المتطرفة عليها.

س: في رواية «الرجل الذي فقد ظله» نستعمل أن نلاحظ - بوضوح - ظلالا تتناوب في لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع... فهرة تحكي بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة... وكلامها يختلف عن طريقة «ناجي».

ج: كان من الممكن أن تكون اللغة مختلفة بالغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيها الصور البلاغية... ولكن الفرق بينها هو الصمد... وقد كتبت متأثراً بسيد بالكلية التقدي الذي كتبت أصداله مع «بدر الديب» حول نظريات «الكاشفة» وأسلوب «الحادية» وأسلوب «هيميتجوي» الذي ليس فيه تشبيات... والذي كانوا يشيرون بأخصي التي جدا في نوع ما صال ليس فيه ظلال ولا ألوان... هذا ما كتبت أعمل مثله.

س: هل جاء التأثر من المناقشة التقليدية أم من التقاد أم من هيميتجوي مباشرة؟

ج: من كل هذه العوامل مجتمعة... وقد كان التقاد من أصدقائي غير متخصصين في اللغة العربية... ومهم بدر الديب.

س: ولكنه رجع لفة عربية... وأحد مبرمه التعبير بالعربية.

ج: أوافق هذا... ولكن الفلسفة ليست فريدة... وهذا هو الأهم... كان لغاطة موسى دور أيضا في مناقشتي... وصليبة ربيع أيضا قرأت في وترجمت إحدى قصصى... بالإضافة إلى قرأنا سواء في الرواية أو في النقد... وبدأنا كتابي وأنا في الجامعة كانت في أثناء الحرب العالمية الثانية... إلى القصف أن يكون كل شيء جديدا... ومن ذلك التعبير... كل هذا أرى مجرى... ولكن الأثر الأكبر جاء من «أبيركامي»... ولغته عالية عاما من البلاغة... وحالة ناقد فرنسي لآذكري اسمه يقول أن «سبون دي بوفور» لا تعرف كيف تكتب بالفرنسية... كان هذا الناقد يقول شيئا... كنت أحيي منه جدا... وهو قوله عبا إنها تكتب... نحن عرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا... وألحينا سهره ورائة... ويقول إن حلوة جدا... ورائة ونمسة... ومثل هذه الأشياء... مادناها وما معناها؟ ليس فيها عبيد بل هي مجرد غطنته... فإذا نبي كلما رائع أعظم هذا ما كان ينبغي... وهو أن تسقي البلاغة في الشعر العالم الميم... ولذلك أشرع أن من واجبي أن أحياها فلتا رواية «الرجل الذي فقد ظله»... المخطوطة في كتاب... تخلف عاما من تلك التي نشرت في حلقات من حيث الميم... والنظر في كتابي يوضح ماذا تم عمله... مسجد في الحلات أحيانا لغة «الفجارات»... وهذا ما استعدهت منها بعد طبعها في كتاب.

س: ولكن لماذا حدث ذلك؟ لأن اللغة تختلف من الكتاب؟ أم أنك تغيرت؟

ج: أنا لاغيرت... بحيث أغلقت على الأجزاء التي استبدتني... اللد... أو والفعل...

س: من يحن ماتسيه «اللك» أنه لاينقل مرة أم أن معناه أنه لاينقل إحساسا؟ أو بمعنى آخر: هل استقبلت فقط بما هو معرفة؟

ج: لا... كل ما فيه الإحساس لابد أن يبق... ومساءلة المعرفة والإحساس لابد منها ولا أصبح العمل عاريا... ولكن ماحدث هو أني فقدت إيماني بهذا الإحساس الذاتي... عن مثل هذا النوع من الكلام... وهذا الأمر لم يزياني حتى الآن... وأنا في حيرة... لأن رواية «الرجل الذي فقد ظله» تتلعق الآن مرة أخرى... وقد كنت الناشر أن يأخذ الأصل من المجلة رأسا... لا من

أخلاق أو اجتماعي ؟

ج : بالطبع لا .

س : مع أن رواياتك لها أيديولوجية ؟

ج : قصدت أني أخذ موقفها وأعبر عنه ؟

س : أو تكشفه من خلال الكتابة .

ج : فما موقف ميروك مثلاً ، أو موقف سامية ، أو موقف يوسف السويدي ؟

س : أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشتمل على رؤية أخلاقية .

ج : مسألة الرؤية الأخلاقية عملية معقدة جداً . ولا أدري ، ربما لو وضعها الكاتب في ذهنه وقت الكتابة أفادت منه الشخصيات .

س : هل يكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين ، فكري أو أخلاقي ، تريد أن تبشر به أو تدعير إليه ؟

ج : بالنسبة للشخصيات ، كل شخصية لها هدفها داخل الرواية . وهذا أمر

أساسي ، فانت تستطيع أن تبين أهداف الشخصيات : ماهد عبد الهادي .

التجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد هياث أن يفعل ؟

ورؤية «عم صالح» للعالم . ولو كنت قد وضعت هدفًا لكان من الممكن أن

تضج من هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هي أني في البدء أضع

الأساس الذي أبدا منه وهو الشخصيات . ولكن في إطار - إذا كان لابد

من إطار ، وهو موجود بالفعل - الصلصة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على

من الخارج أو من داخل نفسي . أن أعرض لهذا الشيء المعقد الذي أصبح

الحياة أو أسيمه المجمع الذي أعيش فيه . في هذه الحدود نستطيع القول إن

هناك هدفًا يظهر أو يتغلغل كما يتغلغل الجين . ولكني لا أستطيع أن أجعل من

الرواية رواية فجاج أو نضال من أجل أي شيء .

س : هل تلجأ إلى التلميح في كتابة الروايات ؟

ج : حتى أضر حقيقة في كتابة الرواية لأدري ماذا سأكتب فيها .

س : من أهم الروائيين الذين قرأتهم ؟

ج : ليس الأمر عندى أمر أخيه ولكنه أمر مهمة . ومن الكتاب الذين قرأت لهم

تسعة كامي ، ودمويسكي ، وبعض أعمال هينجواي وأكابر ماينسكي

لصصة القصيرة . مثل قصة «الأيال البيض» .

س : هل هذه القصة حلاقة برواية «الأيال» ؟

ج : لا أدري . ولكنها من القصص التي أحببتها .

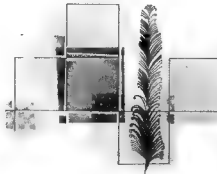
الكتاب الذي طبع من قبل . وربما كان ذلك لأنني ولقت في نفسي ، أو لأنني أردت أن أترك نفسي على طبيعتي وثقافتنا . ومن القراءات التي تأثرت بها مقدمة لرواية «الأيال» لدمويسكي في الطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامي المنروي إلى العربية . وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية . لأن ديمويسكي كان يكتب في الجرائد والمجلات . وأنتهم كانوا يأثرون به من يجالس المقامرة ليكتب في ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فئات .. وقد وضعت هذا الأمر في تفكيري ، ولذلك كنت أنفج وأدقق حتى أبعد منها ما يقد أراه لا يستحق . ولا أدري الآن حقا ما إذا كان ما أسبقه يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعلته في «الرجل الذي فقد ظله» ، أما «زيتب والعرش» فلم أجأ فيها إلى هذه الطريقة . وكذلك «الأيال» ، أما «حكاية تو» فلم تطبع حتى الآن في كتاب ، ويوجه عام فإني لم أجأ إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكن فعلت ذلك إلى حد كبير في الرجل الذي فقد ظله . وفي «للك الأيام» . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى في المجلات . لأنني اعتقدت أني ارتكبت جريمة . لأنني عند طبع الكتاب الأول صرحت أن هناك أجزاء مما أسميه «الملك» . ثم تبين لي فيما بعد أنها ليست كذلك .

س : في رواياتك مادة معرفية غزيرة جداً . خصوصاً المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ ، والتقرير الاجتماعي . وما يمكن أن يسمى «الأوتشرك» بمصطلح مكسيم جوركي ، فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج : أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة لي حتى قبل أن أكتب رواية «الرجل» . وبعد ذلك أتبع في عام ٥٩ أو ٥٧ أن أعرف رئيس قسم الاجتماع في جامعة بريسكون . وكان اسمه «بيرجر» جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراصة للثيولوغيا . وقد كتبت عنه مقالاً في روز اليوسف تلخيصاً للكتاب ونفذا له . ولما أرسلوا إليه هذا المقال إذا به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروضاً كثيرة لكتابه في العالم . وأنه أصعب مما كنت . وأنه يريد مقابلتي عندما يأتي إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وكلمنا . وأذكر ما دار بيننا من مناقشات . وقد عرف أني أكتب القصص والروايات - أنه قال لي : «إن رؤية الأديب للمجتمع أحياناً ما تكون أصدق وأسرع وسيلة تبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية» . وأضاف «هناك هؤلاء الذين كان يقولهم أفضل وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكتر لا من المؤرخين» . فهم أن ذلك نبني إلى هذه القصة . وأعطاني تأكيداً لي أنه كان موجوداً عندى من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئاً ميرواً أيضاً .

س : أود الآن أن نتكلم عن الهدف الذي تبنيه من الرواية . هل أنت داعية

فتنم غامق





الكاتب يستقبل ويصدر، ولكن إن يضع الكاتب عليا محفوظة يصحها في الوقت الذي يراه فهذا صعب تصوره. ولذا فإنني اعتد مثل هذا الأمر صفة أو حرفة عند الكاتب.

إن كل قصة تكتب قلوبها الخاص وربما الخاص . م إن هناك بقعة عامشه جدا . وهي القول بأن قصة ما مستخدم . ومن يضع في اعتباره أن يكتب قصة خالدة فهو محظي . إذ تأتي النتيجة على عكس ما زلتنا . لأنه يراعي فيها قرائين سرمدية . في حين أنه كلما راعى قرائين الحاضر فيها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعمق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بالوهم أصبح هشا من حيث الحاضر فلا يؤثر . وأما لا استطاع أن ارفع إلى ما يكتب قصة ما بها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكي استطاع أن يكتب قصة منسوبة اتفاق مع الشرطي على تعطل إشارة المرور حتى يتاح له النور من أكر عدد من السيارات المنطرفة . م يروج منه . وهكذا . مثل هذه القصة تمكن أو لا يمكن أن ينتج عنها قانون سرمدى . ولكن لا شأن في هذا . وليست هذه مشكلى .

وأما فيما يتعلق بموضوع الاستعداد الشخصي لكتابة القصة . أو الميزة أو المزايا التي يمكن أن تكون قد حدثت في إلى كتابها . فسوف أتكلم عن مزايا القصة أو ما أراه لها من مزايا، والحقيقة لا أرى أن القصة القصيرة والمسرحية هما السبب الأهم الذي يمكن الإنسان من أن يقول ما يريد . لأن أرى الرواية مثل الحرفية التي تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن القصة المحافظة هي التي تأتى في المسرحية أو في القصة القصيرة . قد أرى القصة في شهر فلا استطاع أن أحملها إلى الأفعال المطلوب . ومن ثم فإنني لا استطاع كتابت أن اعطى الأفعال عن طريق الرواية . أما المسرحية والقصة القصيرة فهما فنان يتبحران للإنسان أن يقول بشكل في ويشكل مؤثر جدا . ومن السهل أن ينسب الفارزى تفاصيل رواية . ولكن من الصعب أن ينسب تفاصيل قصة قصيرة بحركة

ومن هنا نشأ بعد الحرب العالمية في الرواية القصيرة *short novel* وهي الرواية المكثفة . ولو أخذنا مثلا بأهمية الإسكندر في « داريل » وقرأنا الجزء الأول منها وفرغنا منه . وهذا غير ممكن لأن حاولته . فسوف نجد الأجزاء الأربعة تعرض نفس الجو نفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في أمريكا الختوية له رواية لو قرأنا العشرين صفحة الأولى منها - وأنا لا أنكم عن الفارزى العادى بل الفارزى الكاتب الذي يحاول أن يرى الفن الجديد - لو جدنا أن الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمسين الأولى . وأما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) فما هو إلا حكايات أمريكا اللاتينية . مثل جبرائيل فغيب وجورجك جاد : أمور لم تحدث أي تأثير في نفسى .

ومما يزيد أن قوله هو أن بعض الفنون تبق . وليس هناك من يلي فها آخر . والرواية لا يمكن أن تنثر . فاستغل موجودة . ولا يمكن أن نغلق القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعالم . وهذه الرؤيا تتعلق ربما بندى واسع جدا أو بندى محدود ومركز . وأنا من النصارى الركيز . لأن لها نطاق مع شخصي . ولا أحب التطويل في القصص . ورائي أن كاتب الرواية يوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد أن تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يربما . الأستاذ يجب حفظ يقول في ذلك . وكذا أصدقائي الآخرين من الكتاب . ولكي من طيبة معاملة . فلا يجدت في أن يكتب قصة قصيرة . وعندما أحاول جبرها جدا لنفسي قد كتبت قصة أخرى . لأن حالى النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا حاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت عاما . وهذا يضاهي جدا . لأن عندي حوالى عشرين قصة . كل قصة بها شخص

حوالى أربعة سطور . ولكي لا بد أن ادخل في الجو النفسي الذي بدأت به من أجل أن أضع القصة فلا استطاع . وحدث مرة فطليها في قصة واحدة هي قصة « حونة » وكتبت سبع سنين . كل يوم أحاول أن أتلس الحالة التي كان عليها الصبي الذي تعلقت ساق أبيه . والذى أحب الفتاة السبعية . ولكي لم استطع . فاضطرت إلى كتابتها من جديد . مع أنها كانت جميلة . لأنى كنت في لحظة لم استطع أن استعيدا مرة أخرى .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسى . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية أو من ذلك في أسلوب التنفيذ . فلن أجيب إجابة نظرية مثلا رواية « الحرام » ... عندما خرجت من قرى إلى المدينة وجدت أن العالم يتحدث عن القرية المصرية وكان الفلاحين جنس واحد . ولكنى اكتشفت أن الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف أن الشيء يتكون من جزئيات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كتبت فيها أومن الطبقات الكادحة من الناس . وضرورة عيشها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت « ملك القطر » . فكتبت عن الإنسانية في الاسترقاقين . ويبدو أن الإنسان كان كافيرا فلما زادت كمية الإنسانية فيه إلى حد كبير . وقد كان داخلي يحثه إلى الكتابة هو أن أكتشف علما . ولذلك

كتبت رواية طويلة هي حنا دليل ميساى لعالم البراحيل . لأن هؤلاء الفقراء يمتلكون إنسانية ولا يحومهم الفقر في وحوش . ولكنه يقع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . ومنعها كتبت مثلا رواية « البيضاء » فقد كتبت أريد أن أكتب تاريخ هذه الفترة من حيا . لأن أحد الإحباطات الكبرى التي حدثت في عندما دخلت السجن - لأنى كنت أحتق الشيوعية . وكتبت على استعداد للتموت في سبيلها - ورايت تصرفات الكبار والزعماء . وقبل ذلك كتبت قد سافرت إلى بلاد الدلفرطيات النجبية . اكتشفت أن هناك اختلافا كبيرا جدا بين القول والفعل . بين النظرية والتطبيق . حدث في نوع من عيبة الأمل - في كلفرط بالشيوعية الستالينية من خلال فيلم كتبت قد رايته هنا في القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفيلم هو « سقوط برلين » . وقد رايته فيه ما لست منه أن المساواة بين البشر - وهي ما اقتنعت بالشيوعية من أجله - هي مجرد كلام . م بدأت من خلال التنظيمات المصرية اعرف أن التوجهيات تأتي من الحزب الشيوعي الفرنسي . ففلا في غار حرب السويس أجد أن المنطورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض أن تنطلي مفهومها مصريا خلاصا للإنسان المصري . عندما كنت أحاول في القصة القصيرة أو الرواية أن أجعل المفهوم المصري أو الشكل المصري . فقد كتبت اسمي أن يجد التنظيم السياسي الصيغة المصرية الأصيلة . وفي رايي أن التنظيم الولى الوفدى شيوعية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغرب أن تطلق صيغة ثلاثة ملايين سنة بصورة غير ظاهرة بدل من إرادة تشكيل حزب الوفد انضم إليه مليون شخص . وذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية . ورائي أنها تهيئت إلى حد كبير . ولعلني إلى موضوع الرواية . ورائي أنها نوع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابتها في القصة القصيرة . ويفضد به التعريف إما بقدر تاريخية معينة . من الناس . والفكره هنا هي فكرة التعريف أو التقدم هذا العالم المجهول . والحقيقة أنى كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذى يفرض به التعريف . وأما فكرة التخطيط فانا اخطف عن الروائين في أني لا ألتأ أبدا إلى عمل لخطة للرواية . ولكنى أعمل - مثل المسرح عاما - لرواية مثل الموقف . فلا عندي فكرة لعمل رواية من عال البراحيل . ولكن ما الموضوع الذى أكسبه عن الترجمة ؟ مثلا أجد أن العالم يعزون بلفظ . م أبدا في الاستمتاع بعملية تتبع خط يملأ إنسان هوائيه صيد السمك . يشد خيطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بأنى فكرت في الأحداث التي أكتبها من قبل إلى أني أرتفع من الكتابة . لأنى أحس أنها أصبحت عملية عقلية في حين أنى أريد أن أخرج من عقل القديم الذى هو العقل الحكام للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التي تلعب ويلعبها الذى لم تحطط ملاحظه

فقدور الكتاب يختلف عن دور العالم غاما . وما حدث هو أن «جيس جويس» و «بوليترومانغا» قد ابتعدوا أمام العلم - في رأيي - فأرادوا أن يتجزوا يرى العلماء . وما كان ينبغي لهم ذلك . وقد حاولت تخيل الكتاب - في قصة قصيرة فكيفها بصوتان «جوت الزمار ..» فالكتاب - في رأيي - كأفكار أو كألهج أو كالمصطلح . ولكن كل كاتب يريد أن يكون عبد الأدب العربي . في حين أن الكتاب في الحقيقة حكاية أو قصص . يمكن أن يجلس على مقهى ليروي نكتة . أو يمكن أن يسير في قرية ويستقل من بيت إلى بيت . ومن مسجد إلى مسجد . وهذا دور الفنان . ومهمة كاتب القصة شاقة جدا . فن السهل أو الفخ القارئ يعطى شعوري في الشعر . ولكن من الصعب أن نقتعه بقضية موضوعية مثل تحرير الجبل من قلب الزهرة .

وما يعطى كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليوست إدريس في «أرض ليل» - في حين أن البطل في «أرض ليل» لم يكن واقعيا إطلاقا . هل يرى قولي أنه في قرية أو يخرج من الجبل لم يعطهم بالعصية . وأنه لا يجد مكانا يلجأ إليه - أنه واقعي ؟ أبدا . ولكن هذا هو الواقع الذي نعيشه وأحد مته البنايات التي يمكن أن أضع فيها رؤاى الشخصية . سواء بعدت أو قربت من الواقع . ولكن ليس هناك ماسي «الواقع» . ومثلا عندما أتكلم عن «بيت حلم» - وأن رجلا مقررا أحصى أوامره - وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينيه إلا بالخطم . وأنه يقتنع نفسه بهذه العملية فهل هذه واقعية ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرا وامرأة فصل وفيها ثلاث بنات . وعلى ذلك فهي واقعية . أما إذا كتبت قصة مثل «الأرواح» فيقولون إنها ليست واقعية وأخبر أنها كلها واقع .

والنموذج الخيالي للفن غير المقصود هو الأحلام . فمن عندما علم نرى أشياء لا يمكن تخيلها في اليقظة ولكنها فراما مقبولة جدا في الحلم . إلى درجة أن الإنسان يستطيع من النوم وهو متأثر بأحلامه بالتقدم أو بالتأخر . لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية غاما . ولا يرى بالعصية أين مكان هذه المنطق من الخلق . وهي لاتتفق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام . ولكن هناك منطقة يخطط فيها العقل القديم بالحديث بقوانين . بلورات . بحركة الإلكترون . بقدره الإنسان على التنبؤ .

س : عصلة تكوينه وعمله هو . وقراءته وتكوينه النفسي والبيئة التي يعيش فيها . ومن المؤكد أن أحلام الإنسان المصري تختلف عن أحلام الإنسان الأمريكي مثلا . لأن هذا ينتج ما يقابله في حياته . وإذا كان الحلم تنفيسا عن رغبات غير محققة في الواقع . أو تنكيتا للعالم بشكل مختلف ..

ج : أبدا .. وقد كنت أقصّر أن الأمر كذلك . وقد يمكن إصراع عقار لها بعد لايجد ولا يسير ولكن ليسجل الإنسان بجم . لأنها مرحلة من مراحل الرعي واللاوعي أو احتياط الوعي باللاوعي . وهذا هو منبع الفن وهو احتياط الواقع باللاوعي . والمصدق بين المصدق . ومن الممكن مثلا أن تبدأ من فرضية مستحيلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسى واقفا فوق قمة إفريقيا مثلا . وقد لا أكون ذهبت إلى إفريقيا ولا رأيتها ولا عرفتها . ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع . ومهمة الكاتب هي أن يقتنع بصير الجبل من قلب الزهرة .

يوسف إدريس

وهو جين في رحمتها . ولكنها تكون في شرق إلى رؤياها . ليري الصورة التي جاء عليها هذا الخيال الذي وضعه . كذلك الأمر بالنسبة في . فهو أشبه بالعملية البيولوجية غاما . بمعنى أن العمل الروائي يخرج الأشياء التي يمكن أن تبدل في تفكير الراعي وتفكير القارئ : فهي عملية أنثروبولوجية اجتماعية . بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يمر على الفعل الباطن الجاهل فيه على هيئة كناية من أجل تغيير المجتمع . ليس هناك تنظيم وإلا كانت العملية عقلية حسابية . وهذا ماالسد السبيا المصرية وأما علاقتي بشخصي الروائية . وماذا كانوا من خلق . وماذا كان ثم وجود سابق على وجودهم الروائي . فانا الذي اعتاق هذه الشخصيات على مزاجي الخاص . وأنا الذي استمتع بهم . وأحب فعلهم . وأحب بلهمهم وقادهم . وأحب أن اغتفهم . وهذه عملية لتأعيل . واللغة هي لغة العقل القديم . وهذا موضوع نقاش خطير حدث فيه مع طه حسين . لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالعصية . ولتت له إن الفعل اللغة . أو كقوى أسير على اللغة سيطرة عقلية . سوف يزدى - من م - إلى يسيطر على الأفكار التي يخرج من داخل سيطرة عقلية .

وعندنا فإن احتقل ولا احتقل . واللغة خرج من رعاها هي حتى وإن كانت تعبرا عاليا . ولا يفتح ولا يحدد إطلاقا أن أضع لفظ مكان لفظ . لأن الفكرة تأتي منية على هذا الأساس وليس على أساس الإحيازات . مثل ملامح العقل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رسمها على صورة حبها . ولكن لم يدرس دراسة علمية . وللأسف فإن البلد الذي يدرس - كثير منه في حالة قصور - بأحد تلكا فيه العملية الأدبية وكأنا شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية . وأنا في تحليل خاص . وقد حاولت أن التحقق بكتابة الآداب . فحضرته المحاضرات لمدة يومين . ولكني تراجعت عن هذه الفكرة . لأن وجدت المسألة مجرد تنصير عقلاني شيء غير عقل . فانا مثلا قرأت كلاما يبيح في قصيدة شرعية لأونيس . وفي رأيي أن هذه القصيدة لاقيمة لها . ولست أصدق شعرا على الإطلاق . فإذا بالناقد يخطئها وكأنا قرآن .

والمسألة أول الأمر مسألة قبول . وعلمية القول لا الخلف لاي منطق . ولكنها خضع للإحساس . والفن ليس عملية كائنية بل عملية بيولوجية . وعلى ذلك فلا بد أن يكون الفن مقبولا من الناس أولا ومفهوما . ولكن بأعاق معينة . أما أن تأتي بقصيدة لا تفهمها على الرغم من أني اشتغل في مجال الكتابة . فهذا قيل في شرحها فإن لايعبر من حقيقة إلى أي أفهمها . ولا بد عندما أقرأ الشعر أن يعطيني . ولذلك أتكلم بكونهم يكرهون تزارقاني . مع أنه هو الشاعر الحقيقي الذي ظهر في كل هذه الفترة . وما سبيل في شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الأول البسيط . وقد كان التفكير العلمي عند روائي القرن التاسع عشر نتيجة للبهمة العلمية الضخمة التي كانت تقترع واسعة جدا من العصر الروماني في العصر العلمي التجريبي . فلهذا الكتاب عن دورهم . وما كان ينبغي لهم أن يقرأوا في العلم . فانا مثلا عندما أقرأ نظرية الكم Quantum theory فإن لاقرأها لكن أكتب عنها رواية . أو أفسر البشر عن طريقها . بل أقرأها بوصفها نوعا من الثقافة يعنى حل فهم العالم . ولكنني عندما أكتب فنا فإني أبني النظرية الكمية .

ولكن ماحدث هو أن العلم كان يهرا للغة . حتى إن الأدياء أرادوا أن يخلصوا من أنفسهم علماء . في حين أن الإنسان هو الذي يجب أن يكون المادة الخام للكاتب . بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية . بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات . فعلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكن أن أكتب رواية أثبت بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا .

وانا في السنة الثالثة في المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره أحد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لاني كنت في هذه الفترة قراءات كثيرة وتأثرت عميقة أبو لؤلؤ . وقد كان يابسي وعمل محمود طه من احيائي . ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر بضم الشاء عن كيويد وديانا وزيوس والفيضان وللآلاف . عظيم من اليوناني والسبسي . وأشياء عن الموت والحلب والألم وغير ذلك .

س : وإذن فقد قرأت التراث اليوناني ؟

ج : قرأت الإلياذة التي ترجمها البستاني شعرا .. وبدأت احفظ اساطير هؤلاء الآلهة . وعظمهم . وعملت ثم قرايس دونت فيها كل إله ووظيفته وعلاقته كل منهم بالآخر . وهذا يوناني وهذا مقابله الفرعوني .. ومن الشعر المنثور . بدأت كتابة قصص اشبه ما تكون بالشعر المنثور . فتجد أشياء يعجزان «الهايس» و«الأولان» و«الخريل» وكانت هذه الكتابات وروايتيكية ولها كثير من الخلف . وتقبل لي أنني ما بين ليلة وضحاها . أو بين دينا وأغري . وسجعت نفسي أكتب كتابا لي اصجل بها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ . وأول قصة كتبها كانت في نفس السنة .

س : ومن أين ينبع الإبداع عندك ؟

ج : لا أستطيع أن أجيبك عن هذا السؤال . لأن ذلك مستحيل .. وسأزعم أن ما أقوله ليس إجابة عن هذا السؤال : فإذا يمكن أن أقول لك عن صبي أبوه صيدى . هاجر من أعجم ثم الفيزم إلى الإسكندرية . أبوه أكبر منا من والده بحوالي عشرين سنة . نرى في غبط العنب . وهو حي شمس فيه تركيز كيف . وفيه في نفس الوقت مسجد سيدى كريم . الذى يهيمون جدا بذكري مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولد دورا مهما في طفراني بما كان يجري فيه من احتفالات للمرحلين والبروايش والحليفة وكل هذه الأشياء . وقلبت الظروف بهذا الألب الدارج . إلى حد كبير إلى صديق شديد . فعمل كتابا عند جابر كاتار - من قبل - زملاؤه . وأخذنا ننقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرضى . وهربا من ترويع الجحيز على متفرقات البيت . وترقب على ذلك أن أنقلنا إلى حي عزم بلد . ثم عندما مرة أخرى إلى حي راضى . في الحارة التي تطهر في أعمال كثيرة مثل . على الحارة . أو قبل السقوط . وهذه الحارة هي التي بدأت أقرأ فيها كيبس وشيلى وغيرهما . ولقد كانت تجربة القراءة والتربية العنصرية والمؤثرات الدينية في المدرسة وغيرها . كل هذه العوامل أسهمت في نفسي تأثيرا وأظن أن هذا شيء مهم .

س : هل هذه عاولة لتفسير المصدر الذى ينبع منه الإبداع الأدبي عندك ؟

ج : طبعا ليست هذه المحاولة تفسيرا لهذا السؤال . لأنه من الممكن جدا أن يحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن يلقى به إلى الإبداع الأدبي .

س : أعوذ فأشأل : من أين ينبع الإبداع القصصى في تصورك . وهل هو ينبع من مجرد التطور من الثقافة إلى الشعر العمودى المنقذ بالشعر الكبارى الرومانسي

فالشعر المنثور فالشعر القصصى فالقصة مرة أخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره في أصول الثقافة الأولى المبكرة . أم أنه كان عاولة لاصطلاح معنى أو علامة معنى مجسمة التجارب الحياتية التي عشنا : تجربة الضائقة

س : متى بدأ اهتمامك بالقص القصصى قراءة وكتابة ؟

ج : بدأت أكتب القصة في سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ . وكنت أصغر أبناء هرية جندا .

س : كم كان عمرك في عام ١٩٣٦ ؟ ولين كنت ؟

ج : عشر سنوات . وكنت أياها بالإسكندرية في غبط العنب . وكنت مهجورا جدا أو متأولجا بما كان يسمى أياها «حرب الحيفة» . وقد كتبت من غير صحن في جريدة أو في مجلة . ربما كانت «مجلة» «الطائف المصورة» أو «المصور» أو شيئا من هذا القبيل . كتبت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبشى يجارب فرقى الجبال . وأسلط طائرة وحشد له حادثة مفضحة .

س : هل كان ذلك نوعا من قصص المغامرات ؟

ج : كانت مزيجا من قصص المغامرة والوطنية والمطامع عن الوطن والنفس . وأظرف ما ذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن لي قراء . فعلى من أقرأها ؟ قرأتها على أمى . ولقد تصورت أنها قصة حقيقية .. وتأثرت جدا وسمعت عيناها . فقلت ها أنا الذى أكتب الحكاية .

س : ولكن ما الذى جذب انتباهك إلى حرب الحيفة ؟ الأسيار التي كانت تنشر أم الإحساس بالثقال بين الشمين المصرى والحيشى ومقاومها للإحتلزي والطليان ؟

ج : من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ما جذب انتباهي في ذلك الوقت .. ولكن ما أذكره أنى في عام ١٩٣٥ كنت في السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية .

س : ماذا كنت تقرأ في هذه المرحلة ؟

ج : أيام طه حسين قرأتها في ذلك الوقت .

س : هل كان هناك روايات قريبة إلى حد ما من نوع القصة التي كتبنا : قصص مغامرات وطنية .

ج : طبعا . كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقروه كنا في المغامرات . وقد كانت قرائن الأولى للبراة والإنجيل . وكان عندنا دولاب صغير مفقود . ولأنه كان مفقودا كان يمل بالنسبة لي سحرا وجاذبية . ففتحت سرا فرجته مليا بكتب كانت تخص أما في نوى قيا بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات في الأدب العربى القديم . عمله الآباء اليسوعيين في بيروت . فيه من ابن قتيبة وابن المقفع والحافظ وكيفية ودمت وشعر كثير . وهي مختارات كانت مفردة . على الطلبة في المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمل سحرا بالنسبة لي .

وكان من بين الكتب «كيفية ودمت» . وكان هناك كتاب اسمه الأدب والدين عند قدماء المصريين . ألفه مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى سبع سنوات . فكان له تأثير في تشكيل وجدانى . وأشياء أخرى كثيرة من هذا النوع مثل كيب التوازم .. ثم قرأت بعد ذلك وركابول وغيره . وكنت شديد المهو للظرافة .

س : ولكن ماذا عن الكتابة ؟

ج : تركت القصص لفترة وكبت الشعر . ثم تطورت كتابتي لما كان يطلق عليه مجازا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة مؤزوز ومفق . وكان هذا



الواقع وعن هذا النوع من العلاقة بين الإغراق في العاطفة والجمهور الآخر. أليست الرومانتيكية هي الطوى للشبوب ؟ ولكن ذلك هو أن وضع في إطارها الخلق ، أو الواقعي ، أو المتوازن .

س : هل هذا نوع من الخوف من المروءة ؟ لأنك إذا أسرفت في الواقعية أو استسلمت لها ...

ج : الخوف من المروءة قائم على الدوام ، لأن المروءة حقيقة ، وليس هذا الخوف للشبوب من مصور في النهاية إلا المروءة ، إلا في لحظات قلبية وانداوة وساطعة ، وهذه إنما تتحقق على مستوى الفن ومسوى الحياة . فاللحن هو الخلق . ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتبه على غير مصروف ، يتحقق أيضا في لحظات نادرة ، ولقيلة . فمثل مسوى أرحمنا عاما من العمل بالنسبة إلى ماذا عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فاللحن هو الخلق ولكن هناك فترة طويلة جدا من الانتظار ، والمضادة الصاعدة غير المكوبة ، التي لم تتحقق لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من الشرورعات الجبهية .

س : أود أن تشكر الآن من الشخصيات . أمامنا الآن رواية لك هي «رامة» والشيخ ونحن نتكلم من الفن الروائي ، ولكن في الغالب سنستكمل من الفن القصصي بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء «مختال» فيها على وجه التعديد ؟ هل هو مزيج من القديس والملائكة مختال وسلك ؟

ج : هذا سؤال مازكر بجزء أن يكون فيه شيء ، ولكني أؤكد أن ليس فيه شيء من الملائكة مختال ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك تطابق بين مختال وكاتب الرواية . وهناك مواقف وقلما بها بقلها مختال ليس كاتب الرواية مسددا لأن يوقع عليها ، ولكن بالطبع هناك جانب كبير من كاتب الرواية في مختال ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور مختال في أنه جزء متقطع من الكاتب ومضاد إليه ، ومضاد به إلى حدود لم يتسلط الكاتب أو لا يتسلط ، أو لا يميل إلى يلعب إليها . ويعاينها جزوا متقطعا فهو جزء ناقص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاد إليه .

س : من أين جاءت الإضافة ؟

ج : بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات في الكاتب لم تتحقق . ولا يمكن أن تتحقق ، في الواقع ، ولكن يمكن أن ترده وتطبع في الرواية .. هذه هي الإضافة . أما الانقاص فهو أن هناك جواب من الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا في مختال بضرورة الفكرية الفنية في الرواية . وبالحقيقة هي أنه ليس هناك تطابق ، ولكن هناك نوعان الخارج والتجاوز والتعويض بين المؤلف والبط

س : لقد أطلق مختال على رامة أسماء كثيرة جدا في الرواية : سمها إيزيس ، وسمها ديجيتير ، وسمها السيدة زينب ، وسمها أم الأرواح .. وأسماء كثيرة أخرى ؟

ج : كان هذا معنى الرواية ولها تصور أنه كان يجمع بشكل كامل للفرح من خلال الطرق الفنية المختلفة . ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة ، بين شيئين : بين شخصية روائية متجسدة ولها الانتماءات والظروف والملازمات الحية ، ولا أريد أن أقول الروائية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة وحقيقية ، وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال أشارت إليها الرواية في هذه الأمثلة المختلفة : من إيزيس إلى حشرات ، ومن الأنثى إلى الطراز عرم ، ومن السيدة زينب إلى أرض مصر ، ومن أول الحليمة وجمهور الأتربة إلى مطلق المعرفة والأخر الذي هو جزء الأيتيم من الذات . كل هذه الظلال أو التفتيتات مطروحة أن الرواية تشغل أو تخلق عروضا جده الشخصية التي يظهر الكائن في واقع المجتمع المصري ، الذي يشترك في الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية العادية العادية التي يمر بها أي شخص في علاقته بأى امرأة الآن وهنا .

س : بلاط أن لغة الرواية ، سواء كانت في السرد أو على لسان رامة أو على لسان مختال تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة مختال

المالية والاجتماعية وحضور الموت المستمر . والتجربة الدينية . واهتمام الآخرين بك . والإحساس المبكر بالجنس وبالعلاقة الخاصة الوسيطة بالأب الخ .

س : أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أخرى أن أفروعا فذلك كان في قصاصنا من الفزاز الذي لا يبارى ، كان يمكن لنا حكايات مغامراته أيام أن كان يصل صرافا في القرى المحيطة بأخميم وهو يجمع مال الحكومة . وبإضافته من مغامرات مع المصروف والشارب والفلاحين والعمد . ويمكن كيف كانت الحرب العالمية الأولى ، والحديث بين طيروز والإمبراطور يقولوا في شكل حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد .. الخ .

س : هل سمعت شاعرا من شعراء الرواية ؟

ج : لا - أبدا .

س : ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج : نعم ، ولكنني لم أقص شعراء الرواية .

س : هل تتصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

ج : بلا شك .

س : أريد أن أسأل من علاقة من القصة عندك الذي يظن الكثيرون أنه مغامرة مبكرة في الشكل ، ونوع مختلف عما كان سائدا ، فلماذا كتبت «الحيطان» المالية ؟ بدأت بكتبة في الأسر بكتبة ، ونشرتها في عام ١٩٥٨ ، ولكن الكاتبة البالية لها ربما كانت حينها بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨ ؟

ج : الجزء الذي فيه مغامرة ولحميد كان في أوائل الخمسينيات ، وقد كانت «حيطان» عالية ، أول مغامرة فيها هذا الأسلوب . وقبل ذلك تكاد القصص تدور من الشكل التقليدي . و «حيطان» عالية ، فيها قسمان ميزان بكرة . قسم أول الخمسينيات وقسم في الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذي كان فيه مغامرة واستمراري . وفي الأربعينيات كتبت مثلا قصة «أبو نوما» وقصة الشيخ عيسى ، وربما أكون قد أعدت مصل بعض الأشياء . ولكنها كانت تقليدية تقريبا . مع أن الرواية - لها أظن - كانت مختلفة والتصوير أيضا .

س : وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت إلى الشكل في «حيطان» عالية ، وحدت تطور كبير في «ساعات الكبرياء»

ج : على طول الذي أؤسب إليها ، وهذا الشكل ابتكرته أنت . وربما أظن لم تكن قد قرأت من تير الروي ، لا جويس ولا بروست ولا جوردان . حتى الآن لم أقرأ بروست كاملا ، وهذا اعتراف خطير وربما قرأت منه أجزاء فقط . وقد قرأته متناحرا ، ولكني قرأت جويس . أما دليل فقد قرأته في أجزاء الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكد أنهم ثلاث أرواحه .

س : في تصوري أن الشكل التجديدي الذي وصلت إليه في «حيطان» عالية

ج : كان من ابتكارك ، وفي تصوري أيضا أنه كان نتيجة استراخ كل هذه التجارب : الأدبية ، والتجارب الحياتية بشكل أساسي .

س : مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل في الأعمال السريالية ومن المحتمل جدا أن يكون اختلافا بالسريالية ، سواء في الفن التشكيلي أو في الشعر هو العامل وراء ماسية الابتكار في الشكل .

ج : هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟

ج : طبعوا هناك تصور أيضا أن السريالية تجربة صوفية . حتى في الفن التشكيلي .

س : لكنك في جوهرك رومانتيكي .

ج : على العكس ، فلما عهد الرومانتيكية إلى أحمد مدني . وقد يبدو أن قول هذا فيه شيء من السخرية والتهمك العظمي فطاعة هذا الجمهور الرومانتيكي أو وضعه حالة من التوازن أو التبادل ، لأن إحسانا عليها هو أني لا أنجمل

س : في الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية العاطفية المفرطة التي أشرع أن أعرض لها ، فليس عندي متاعه لإعجاب إن الواقع صلب وحسن ووعر وحاد ، ولا ينبغي أبدا أن يظفر المرء عن هذا

مثلا، فما قرئت ؟

ج : لا أظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة أبداها بعض القراء المتفوقين . ولغة رامة في أحيان كثيرة - ولا أقصد اللغة بعلوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة - لغة المرأة الواضحة التي تعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يتابعها أو يتحدث إليها ربما بتبرير رومانتيكية أو بغطاءات أو بصبريات شاعرية . كانت رامة أساسا هي التي ترجعه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسها هي التي تقبله بل بحده أيضا . وإن لهذا المعنى هناك اختلاف . حقا كان ميخائيل يعود ليعلق على الشطحات الرومانتيكية بلهجة مسخرة ونهكم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من متعلق مرارة الإحباط والرأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وأما في نبرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية .

س : ولكن تركيب الكلمات والجمل .

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل - بل أقصد ما يوحيه هذه التركيبات من معنى . وهذا هو الأساس . وهو ما يعني . وفي وسعنا أن نصاب : هل يمكن باستخدام نسج واحد أو متقارب أو متناهم من الكلمات والأماليب الغريبة نقل أو خلق أعناق مختلفة من التوصل والتصور ؟ أنا أؤمن أن هذا يمكن وهذا هو الدليل الذي سقت بهند على ذلك .

س : هذا المصطلح مغاير . وأعشى أن تكون قد استخدمت مجرد التعبير النظري للسائلة .

ج : هو طبعاً غير بولابد أن يكون تعريفاً نظرياً لاحقاً على العمل الروائي . لأن هذه المسألة كل ما تكن مطروحة في ذهن عند كتابة الرواية ولكنها تخلق في مستوى آخر .

س : ولكن القضية في « رامة » والتين « مختلفة شيئاً ما » لأن وحدة اللغة أو وحدة النسج اللغوي عند الشخصيتين من الممكن أن تروى بأن الشخصيتين مجرد انعكاسين لبعض المؤلف .

ج : وهذا بالطبع صفاً . ولم يكن هناك أسهل من استحداث لغتين أو ثلاث ، ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وغريبة تكاد تكون فجة . هل نجحت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فبطريقة تصوير واحدة أقول المصنوع . وأخلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلي ، فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدان الثان فقط . ولكنه يعطي إيحاءاً بالبعد الثالث .

ج : وأحياناً باستغلال كل الأبعاد في الفن السريالي . وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية : استغلال الأبعاد وتمازجها بحيث لا يكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر . وهذا ما يجده في استغلال الأرومة واستغلال الأمكنة . فالمكان ليس مكاناً واحداً بالقطع .

س : في الرواية عشرات الأمكنة .

ج : أقصد في لحظة نفسية واحدة . وفي وصف مكان واحد . هناك - إذا صح التعبير - تراكب الأمكنة . فالقضية التي أثرت ذات مرة . هل هذه الكنيسة في الإسكندرية أم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين أيضاً . وقد أثار يبدو العيب إلى ما يمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهي أن وضع الواقع والذكريات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير نقطة انصهار واحدة حيث يكون الواقع هو نفسه الوهم . وبميت تنقل السرد والحوار إلى أظن أنها ليست في الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة . لأن هذه المستويات في تصوري ما هي إلا مستوى واحد كفيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والوهم والفكرة . والخيال والأمنية والإحباط . كيانا واحداً أو عجيبة واحدة . وأظن أن هذا ما حاولته الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكل . أو على مستوى ما قولته اللغة من داخلها . أو تخلفه على المستويين اللذين يحاول اللغة التعبير بهما .

س : معنى ذلك أن اللغة في الرواية ، أو الرواية نفسها . لا تتلصق مرة ؟

ج : لأظن أن هناك معرفة لا بهذا المعنى ، أعني المعرفة الشاملة .

س : هل يمكن تبسيطها للمعرفة الشاعرية ؟

ج : بل « المعرفة الفنية » وإذا زاد الطمرد أمكن للمرء أن يقول « المعرفة » . وحسب . لأن المعرفة حين إذا كانت فلسفية فهي أقل من « المعرفة » بشكلها العام . والفن يعرض حقا مشاكل فلسفية . ما الإنسان ؟ لماذا نولد ولماذا نموت ؟ كيف نحب ولماذا نحب ؟ ولماذا نلعن ؟ ما الألم ؟ وما الوحدة ؟ ما القسوة في هذا الكون ؟ وما القسوة في هذا الجمع ؟ وسعينا نحو العدل . ونحو الحرية . كيف نعيش وكيف نموت ؟ بهذا الوضع المجرد يبدو أن هذه قضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف نصل إلى أن نواصل أحدا مع الآخر في هذه الحقبة الجاهلية الإنسانية المشددة بشكل لا يترننا فقط عنها . بل يعرفها ؟ فإن هذه المردم من قضايا كتابنا ؟ وكيف يتداولونها ؟ هذا هو السؤال .

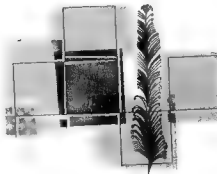
س : وأنت .. تم تبطل نفسك الآن ؟

ج : الآن أكتب رواية جديدة . وأنا يشغلي الآن شيطان : إعادة كتابة رامة وتكثيها . وإعادة كتابتها أيضاً كارتكالت هي مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أدري .. وفي نفس الوقت أيضاً إعادة كتابة « اختناقات العشق والصباح » .

س : ولكن ربما أستطيع أن حد ما أن أقول ماذا سيحدث في رامة . وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس . وليس ميخائيل .

ج : ربما لا .. ربما كان التين أو الخليفة التي تتحرك فيها رامة والتين . ولكن ما هي ليست أدري .

إدوار الحراط



# الوافع الأدبي

• تجربة نقدية :

بين الأرض وفونيتارا

• متابعات أدبية :

الظاهر وطار والرواية الجزائرية

اللغة ، الزمن ، دائرة القوضى

رواية المستنقع والسيرة الذاتية

الصبار

تساوير من التراب ولقاء والشمس

الرؤية الأسطورية في دساد الأمكنة

ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوي

• الدوريات الأجنبية :

١ - الدوريات الإنجليزية

(أ) القصص والتاريخ

(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده

٢ - الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشيل تودنيه

(ب) حوار مع جارسيا ماركيز

• رسائل جامعية

• مناقشات

١ - ملاحظات قارئ

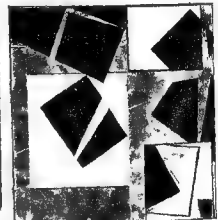
٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

• السيلوجرافيا

مجيء محفوظ في الإنجليزية

سيلوجرافيا الرواية المصرية

سيلوجرافيا الرواية السورية



# بين الأمتين

## و فئنتما لنا

مقدمة

عباس أحمد لبيب

هذه الدراسة لا تهدف لحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشقراوى ورواية «فونتار» للكاتب الإيطالى ميلوى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبى . ولا تتخذ منهاجا محمداً لا يخرج عنه ، وإنما تعتمد على النص بالدوجة الأولى .

السؤال الأساسى والمفروض هو لماذا تدخل هذه الدراسة في إطار الدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية :

التبصبات .

١ - عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوى والمقاربة بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالى . فالشقراوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية .

٢ - لا تدعى هذه الدراسة سبق الكشف عن تأثير الشقراوى «فونتار» ، ولا تتعلّق بأعقاب البنيوية ، وإن كان من الضرورى لتحليل موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحث قدم لإكمال متطلبات السنة المجهدية للماجستير . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ .

وتتمثل جوانب التحليل فيما يلي :

١ - الروحانات الوظيفية وحركة الرواية

٢ - تراكم الوعى .

(أ) الخلدنة .

(ب) الفعل ورد الفعل .

(ج) حركة المجموع .

(د) تبلور إجابة السؤال : ما العمل ؟

٣ - بناء الحكى .

(أ) الراوى .

(ب) الزمن .

(ج) تقديم الشخصية ومساها

ولقد أثرت عامداً ألا أبدأ الدراسة بتقديم

ومصطفى كامل منيب هو أول من ترجم فونتار إلى العربية في ١٩٤١ م .

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتخاصى كثيراً عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونتار لتوزع على جنود الجيش الإنجليزي .

٣ - ثمة تشابه واضح بين العملين ، لكن ثمة اختلافاً أيضاً بين العملين يرجع إلى حس الشقراوى التاريخى والذى إذا تلمس :

(أ) القاروق بين أطراف الصراع في القرية المصرية وأطراف الصراع في قرية إيطالية . ولا تزعم بذلك ما يزعم البعض من اختلاف ، بل فقط تشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعته .

(ب) القاروق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يساندها وبين معركة ضد نظام حكم عندما يتعارض مع مصلحة الفلاحين .

ولعل الشقراوى قد تجاوز أسياناً الحقيقة التاريخية كما يلعب د . عبد المحسن بدر<sup>(١)</sup> لكننا لا نتم هذا قدر ما نتم بالتوظيف القنى .

تبقى نقطة أخيرة وهى طبيعة منج التحليل الذى اتبعت في التعامل مع العملين :

١ - انطلقت أساساً من النص ، بعيداً عن أى تصنيفات مسبقة وإن استغلت بالطبع من مثل تلك

١ - إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس من زاوية : العودة إلى المنبع - كما فعل الرومانسية . وإن بقيت صورة (الأرض - الأم) بل من زاويتين .

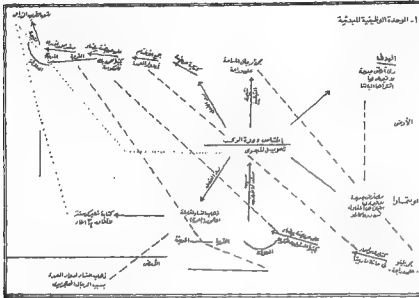
(أ) الرغبة في إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر لمس كلا الكاتبين عدم وجوده في الأدب السابق عليها إذ يُعرض ميلوى بالصورة التى رسمها الأدب عن جنوب إيطاليا كما يُعرض الشقراوى بقرية زينب التى لا تمثل قرينته<sup>(٢)</sup> .

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض في مواجهة حكم ديكتاتورى يطمس كل شئ . ومن هنا كان الحسك بالأرض مقابلاً لتباً لمحاولة الطمس .

٢ - لكن ما سبق لم يكن ليكن - وإلا لكان علينا أن ندرس في مجال الأدب المقارن كل الروايات الواقعية التى تحدثت عن الأرض وما أكثرها باختلاف مناهجها - بدون الجزم بمجانب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من الدرس للشئ للروايتين . خاصة مع اعتراف الشقراوى بهذا<sup>(٣)</sup> . كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثير الذى كان طبيعياً لأسباب عدة :

(أ) استمد الشقراوى كثيراً من تكوينه الفكرى المبكر من النشاط الثقافى لأمسى بالاتحاد الديمقراطي الذى تكون في ١٩٣٩ وضم مجموعة من الإيطاليين المناهضين للفاشية<sup>(٤)</sup> .

(ب) اشتراك الشقراوى في نشاط لجنة نشر الثقافة الخلدنية التى كان مصطفى كامل منيب من مؤسسيها ،



الكاتب والتعريف به<sup>(١)</sup> . فذلك أمر لا اعتدله بؤثر كثيرا ، أو قليلا في فهم العمل انطلاقا من مقولة جولدمان في أن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي يكن . بشكل خاص ، فها لا يمكن لفرد أن يقوم به وهو يقدم منه عقيلة متجانسة تنتمي إلى ما سميته رؤية للعالم ، مثل هذه البنية لا يمكن أن تتطور إلا بواسطة الجماعة أما الفرد فتقتصر قدرته على مجرد دفعها إلى درجة عالية جدا من التجانس ونقلها إلى صعيد الخلق الخيالي<sup>(٢)</sup> .

كذلك لم أعهد إلى تقديم تاريخي للفترة التاريخية التي تتناولها الأرض أو فونتارنا . ليس تخليا عن التاريخية التي ارتكبت جرائم كثيرة باسمها - بل لأن مثل هذا اللحن يعرض السمت عن تعاضبات الهوية أو المضمون . ومن المؤكد أن الكاتب لا يأخذ الوجه المباشر لذلك الواقع الذي قد يتواجد داخل العمل الفني . لكن العمل الفني هو الفصل الثالث في المثلث المثلج . فهو يجمع بين المباشرة في الرؤية والتوسط . هذا ما أردت أن أوضحه في هذه المقدمة

٤ - رد الفعل يتحدد في السفر إلى المدينة : سفر النساء ، سفر محمود أمجد وفي المدينة تنكشف الحديقة ، يكشف ماذا كتب في العريضة البيضاء .

٥ - سفر النساء في فونتارنا لمقابلة المسؤولين «المأمور» في غيبة الرجال يشابه وحدة أخرى في الأرض لا تدخل في إطار الوحدة الوظيفية لمدينة هي ذهاب النساء إلى دوائر العمدة في «الأرض» وإلقاء الحجارة والروث في الأرض بمثل إلقاء الطوب في فونتارنا ونلاحظ عدة علامات فارقة في ذلك السفر في فونتارنا :

(أ) حدة التناقض بين القرية والمدينة ، إذ لا نجد في المدينة مدافعين عن القرية بل ساخرين أو غادعين .

(ب) المرأة تحاول أن تأخذ دورا في حركة صراع القرية ليس من خلال دسحق بل في إطار حركة عنصرية يمكن أن تشكل في مرحلة تالية وعيا . (ماريا حراسينا تشارك في إعداد أول صحيفة للنساء) .

(ج) كان التخطيط الذي عاتته النساء في الوصول إلى «المأمور» أو العمدة يكشف عدم إدراك أهالي القرية لما يحدث على خريطة السلطة ، ربما لأن علاقاتهم بالسلطة تحدت في العلاقة بالحصل أو بموظفي الضرائب .

الأرض  
بإقصاء دورة الإيلاع ← لم ينحق  
الري ← المرفقية ← إيلاع للقرية ،  
التصكير في رد الفعل .

لري أرض الباشا  
كشابة عريضة محمد  
أمدى ← رفض محمود  
بها ، جمع الأختام على  
أوراق بيضاء كي يكتب  
محمود بيه إلتاسا إلى الحكومة  
من أجل

شق الطريق الزراعي (إلى  
قصر الباشا) .

فونتارنا  
عجى الفارس بيلتو ← جمع ← جمال الطريق  
يحولون مجرى الماء إلى أرض لا تخص أهل فونتارنا  
(أرض أشغراها المقاتول) .

التوقعات  
على أوراق بيضاء

## ١ - الوحدات الوظيفية :

بالنسبة للوحدة الوظيفية المدنية : المحورية -  
لاحقا ما بل .

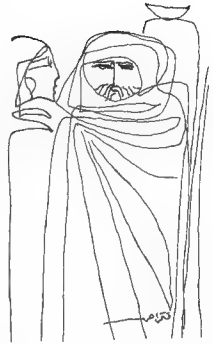
١ - أن أحدث المحوري في الروايتين مثال ، فهو في «الأرض» بإقصاء دورة الري وفونتارنا تحويل الجري . والمهدف من هذا هو رى أرض جديدة أشغراها الباشا أو المقاتول .

٢ - أن هي رجال المساحة على دراجة بمائل هي الفارس بيلتو . إلا أن المثال هنا ظاهري ، فالحق رجال المساحة كان تنفيذ أو متابعة تنفيذ نظام الدودة الجديدة ، بينما كان هي الفارس بيلتو من أجل تحقيق الخدمة والائتماس المرفوع إلى الحكومة ، لتحويل الجري ، أي أنه كان خطورة من أجل تنفيذ تحويل الجري . كان المسمى المحصول على سند قانوني لتحقيق عطل المقاتول .

٣ - أن ثمة تماثلا واضحا بين كتابة الأسماء في حانة ماريانا على عريضة بيضاء بكتيا المسؤولين للحكومة وبين جمع الأختام على عريضة بيضاء بكتيا محمود (ب)ه للسناتوين . وكما قلنا فهذه الوحدات تمثل في فونتارنا الحدث المحوري بيبا تمثل في الأرض نتيجة للحدث المحوري وسما للحدث مما يتعارض مع ما زعمه الشقراوى عن وعي الجماهير ومعرفتها بحكومة حزب الشعب والباشا ... دور العمدة هنا هو نفس دور الفارس بيلتو : الحصول على السند القانوني للخدمة .

## (أ) القائل في الوحدات :

٢	الأرض	فوتنارا
١	عجى رجال المساحة على دزاجة	عجى الفارس يابو على دراجة .
٢	التوقيع على الخناس يكتبه محمود بيه للحكومة .	التوقيع على الخناس يكتبه المستولون للحكومة .
٣	إنقاص دورة الرى .	تحويل المجرى .
٤	ذهاب محمد أفندى إلى المدينة لقابلة المستولن	ذهاب النساء إلى المدينة لقابلة للأمور
٥	ذهاب النساء إلى الصعدة . مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه .	ذهاب النساء إلى الأمور (المقاول) مظاهرة إلقاء الطوب .
٦	نزاع الرجال بسبب الرى .	نزاع الرجال بسبب الرى .
٧	حدث الشيخ الفشارى عن أن عصيان الفلاحين لله قد سبب لها حدث . والله قادر على أن يبيى الأرض ..	حدث دون أبأكير وكلامه عن المقاول الشيطان ... لا حل للقرية سوى الصبر
٨	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والأضطرابات	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب قانون الحجر الجيد
٩	ممارسة الجنس للشاذ مع الحيوانات (ذباب قبل تعرفه غصبرة) . محاولة وصيلة ممارسة الجنس مع طفل (الراوى) .	ممارسة الجنس للشاذ مع الحيوانات . ممارسات ماريتا . ممارسة ألفيرا الجنس مع بيراردو- الانخصاب .
١٠	استقبال الفوزراء	استقبال الوزراء (مؤثر أفتسانو) - معرفة حل مشكلة أراضي فوشينو (توزيع الأراضي على القادين)
١١	رمى حديد الزراعية مع وجود خيطر مسلح	احتراق سور المرمى الخاص بالمقاول مع وجود حارس مسلح . تصور (الشيطان) . وصول الفاشست .
١٢	عجى المجاعة	عجى المجاعة
١٣	هرب المجاعة لمثل الحكومة (شيخ الحفر) .	هرب الفاشست لمثل الله (نيوليبيو) .
١٤	رفع عبد المغادى للجحوموسة (وحدة إشارية) .	رفع بيراردو لمرية الجيش (وحدة إشارية) .
١٥	في السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من المناقشة مع المحجرين .	في السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرجل المجهول .
١٦	إلقاء القبض على أبو سومل والرجال بسبب وشاية الصعدة	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود منشورات .
١٧	إرسال محمد أفندى برقيات لتصحف المعارضة .	طبع الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا للعل ؟



٦ - تمثال خدعة شق الطريق مع «خدعة» تحويل المجرى « من ناحية :

(أ) الورقة - عنصر الخديعة (الانخاس القديم)

(ب) الخدع : خدعة الباشا أو المقاول . (ج) الإذاعة : خدعة أهالي القرية أو مصلحة القرية .

الزراعية تفتح الباب أمام المدينة الأرض للقادين على زراعتها .

إلا أن نمة توليا للخدع في فوتنارا على يد الهامى دون تشيكوسترا «صديق الشعب» وهى اتفاق بين الماء للمقاول ولا الماء للقرية ثم اتفاق أن تعود المياه كاملة للقرية بعد عشر حقب غرامية لاحتواء غضب القرية استغلالا لجهول الفلاحين ، وعدم فهمهم هذه الأساليب التى تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه الخيل أو الخدع تدور حول الخدعة الرئيسية وهى تحويل المجرى .

٧ - تمثال قضية الأرض التى ستسبب الزواحف والأرض « مع قضية أراضي فوشينو التى تطيح القرية إلى ملكها بدلا من العمل فيها كأجراء . وإذا كان ضياع الأرض بعد «نقد» للسلط فى رواية الشرقاوى فإن محاولة الفلاحين « فى فوتنارا - تمد وتطلعا » إلى الملك .

## (٢) دور الوحدات الوظيفية :

١ - في الأرض يبدو انقراض دورة الري وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى :

- (أ) كتابة رجال الحكومة لأحباء بعض الرجال .
- (ب) كتابة عريضة أو بمعنى أدق جميع الأختام ليكتب محمود في العريضة التي كانت سببا في خدمة وشق الطريق الزراعي ، ثم توقفت عن كونه وحدة وظيفية فاعلة في حركة الرواية يتناظف قضية الماء هي محور حركة الرواية في فونازار .

٢ - في فونازار عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية الكشف عن طريق أفعال أو أحداث تؤدي إلى تورجديد مثل :

- عودة جمل بابا زيسو للقرية — أخبار يتحول الجري .
- حضور سكاروبو لمصبغة القرا — أخبار بالثورة في سولوا .
- عي حصل البلدية — أخبار بالأوامر الجديدة : حظر التجول — منع المناقشة في السياسة .
- كشف لكتابة القارس بليو تقارير عبد أهالي فونازار .
- ذهاب الساء إلى المدينة — كشف أمر الاغتيال .
- ذهاب الفلاحين لرؤية افتتاح الجري الجديد — كشف أمر الاتفاق بين الماء للمقاومين واللقرية أما في الأرض فالإبلاغ أو الكشف في الغالب يتم قولاً عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى حديث تتناقله القرية مثل :
- لقاء عبد الهادي مع رجال المساحة علواني - عبد الهادي انقراض الدورة - القرية تتحدث عن فعله عبد الهادي مع رجال المساحة .
- القرية تتحدث — القليل كتابة اسم عبد الهادي وابو سليم — القرية تتحدث .
- الشيخ الشاوي — القليل مقتل خضرة واتهام علواني — القرية تتحدث .
- قادم من المركز — القليل الإلراج عن الرجال — القرية تتحدث .
- شيخ البلد في المزى — القليل عي المجاعة — القرية تتحدث .
- القرية تتحدث — القليل ضرب الشاويش عبد الله للمأمور — القرية تتحدث .

٣ - إن تسلسل الوحدات الوظيفية في فونازار يمثل خطاً تصاعداً فيه مواقف السلطة كما تصاعداً في حركة المجاهدين ويتطور وعيا شيئاً فشيئاً يبدأ عند متروكة عن حركة القرية تماماً . لا يربطها بما سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة حب . ١

حديد الزراعية كان باتفاق مع عبد العاطي الخضير على تصح الترم .

كما يسمى إليها كثيرا تطبيقات الشراوى الغربية والدائمة وهي أمر من أمرين :

١ - وظلت القرية تتحدث .... النساء يتحدثن ... عا فعله عبد الهادي مع رجال المساحة .... ما حدث عند الري ... ضرب الشاويش عبد الله لشيخ الخضر .... رمى حديد الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله ضد المأمور ... إلخ .

٢ - أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله .. يعرفون أن العمدة قبل محمود يه .. وأن محمود يه ... وأن حزب الشعب ... ويرغم تناقض هذه التعليقات الواضح مع المؤلف التي يحاول الشراوى أن يرسمها فهو يقول وتؤدي كثير من الجالسين ... وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف وهمد أبو سليم عن العمدة بهذا الأسلوب (٣) . هذا في حين أنه لم يحدث ما يثير هذه النظرة إلى محمود يه والباشا وحزب الشعب (٤) . إلخ ... ويصبح غريباً أن يعرف الفلاحون هذا ، ثم يضعون أعضائهم على أوراق بيضاء حسب طلب العمدة ... عريضة بمطالبهم سيكتبها محمود يه . ١

٣ - إن المفسون الفكري الذي تمككه تلك الوحدات الوظيفية في الأرض — على عكس ما يطلب الكيئون — لا يكشف سوى عملية تجرد عريضة زاد من الميوط يقيناً أن الشراوى جعلها موقوفة بأن حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المجتمع الطبق يمكن أن ينتج حكماً لا طبياً ، وكان حزب الولد — أيا كانت مميزاته ومهامه كجبية وطنية — يمكن أن يقضي على استغلال الفلاحين . بينما عند سيلوني لا يرتبط الصراع الطبقي بوجود سلطة معينة — رغم الاتفاق مع الأرض في زمنية الرواية في فترة حكم ديكتاتوري — وإنما يرتبط في الأصل بوجود ظلم .. بوجود استغلال طبقي لم يبدأ منذ تحويل الجري ، بل كان تحويل الجري فصلاً من فصوله المتلاحقة .

## (ج) دور الوحدات الأخرى في حركة الرواية :

نستطيع أيضاً تحليل ملاحظتنا في عدة نقاط :

١ - أن تم حركة غير فنية في الأرض تمثل لتخلوا من المؤلف بتلخيص في جانبين :

(أ) أول الرواية لا علاقة له إطلافاً بمحركة القرية ... بل تبدو قصة حب عبد الهادي لوصيفة متروكة عن حركة القرية تماماً . لا يربطها بما سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة حب . ١

والشراوى بين ثابا الرواية يسرسل مع عبد الهادي ثم بعد صفحة أو صفحتين ، بل أكثر أحياناً ، يأتي ليحملة التقليدية وغير أنه في تلك الأيام كانت القرية لا تستطيع أن تفكر في شيء غير الماء الذي منته المحكومة . غير أن عبد الهادي لم يكن قلبه فارغاً تماماً .. إلخ .

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض لتبدو حركة من أجل الدستور والولد ويصبح طبيعياً لذلك أن يتدخل الشراوى بتضبط مختلفة يبررها بأن الشعب يعرف هذا كله . وينبثق في أحداث الرواية فلا يجد ما يدل على مثل هذه المعرفة ، بل يجد ما يدل على تقييدها ... وكان طبيعياً ، إذن ، أن تصبح شخصيات كشخصية الهامي وطبيب العيون مجرد منابر وندية .

٢ - يحمل الشراوى كثيراً من الأحداث والمواقف أكثر مما تحل ، كأن هذه هي الثورة وترديد المقرئ لأية — وانظر إلى حاركة — مثل واحد وبسيط .

٣ - عند سيلوني نجد أن الوحدات غير الوظيفية لا تتفق ثابتة ولا تمثل تكراراً وإنما تسهم بوضوح في بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التلخيص والتسلسل في الحركة ، وبالتالي لا تبدو علاقة الحب بين بريدادو وألفيرا مفصولة عن نواحي الشخصية وعن حركة الواقع بل تمثل كل واحدة خطوة تراكمية .

٤ - ليس تمه وهي سبق يريد سيلوني فرضه ... بل إن أصل القرية لا يعرفون من يمكنهم ... يظنون أن الملك ملازم موجوداً ... لا يعرفون الأحزاب ولا الدساتير ولا القوانين .

## ٢ - تراكم الوعي

عندما نقوض المجاهدين صراعها من أجل انتزاع حقوقها تفتح أول صفحات التجربة الثورية . فإرسل الصراع تدعم هذه التجربة وتبنيها وجعلها قادرة على الاستمرار ... من هنا يأتي ما نسبته تراكم الوعي — للمجاهدين من خلال تجربتها الذاتية — لا من خلال المتفقين — تحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشراوى يطرح وعياً سبقاً ثابتاً لأشخاصه فإنه مجرد الشخصيات إلى حد ما من الخيز الفردى أو نمطية الشخصية كما يجرّد الأحداث من دلالتها .

## (أ) الخلدوة

وتستل في تلك العريضة التي يكتبها محمود يه باسم القرية طلب شق طريق رزاسي ... وينتدو مسئولية القرية في خداع نفسها ، إذ يرى الشراوى أن لجوء القرية للعمدة ومحمود يه قد تم ، رغم :

١ - حديث عبد الهادي : «حياتك يا غويو دا



من يوم الوزارة دى ماجت . وأشيته بقت معد هوه وحاله الباشا . ديا جدد دى الحكومة حكومتهم والكلمة كلمتهم ... والباشا فى حزب الشعب الى ماسك البر وحارقه بولمة <sup>(١)</sup>

٢ - معرفة أن من سيأخذ لاه هو الباشا لرى أرضه الجديدة التى اشتراها <sup>(٢)</sup> .

٣ - معرفة الفلاحين أرضية الباشا فى شق طريق يوصل إلى قصره . ومنذ جاءت حكومة حزب الشعب أصبح الباشا ناليا . وهم يعرفون بنجارهم أن الحكومات التى تقبل تعتمد فى الانتخابات على رجال المركز وأصوات الموقى والغالبين وتفصل صمدا من قرية أو شيخ خرافه من أخرى ، وتقل مدرسا وماظرا من هناك ... هذه الحكومات هى التى تمنح الباشا كل ما يريد <sup>(٣)</sup>

٤ - محمود به منذ جاءت الحكومة الجديدة يضرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يروقه من أهل القرى المجاورة إلى المركز ليدقو المذاب ... كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد شرع به بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منذ انضم هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعى الذى يريد أن يترج لأجل هذا الطريق ما بق لهم من الأرض ... الأرض التى هى عندهم كل الأسس والبره وكل القد <sup>(٤)</sup>

٥ - الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى محمود بك فى إلقاء تزار خدعة الرى صدر لقائده أرض الباشا . والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل محمود به وحزب الشعب <sup>(٥)</sup> .

أما فى ق فونتارا فالخشة كل الحشية من غيرائب جديدة . لذا وضعا أفعالهم على الالتباس الذى سبقه بلى عندما أكد لهم أن الأمر لن يكلفهم ضريبة جديدة . ليس ثمة دوى مسبق ، فرغم الفصول المتلاحقة التى عاشوها وحازوها من الاستغلال الطويل لم يكن فى تصورهم صدق ما يجرى أمام أعينهم ، علوا أن فى الأمر خدعة من أهل المدينة للسخرية منهم كما فعلوا مرارا .

وعندما تلعب النساء بمارس دون تشيكرومتزا خداعهم ثانية فى الالتفاف على تقسيم المياه ، وعندما ينتهى العمل فى المجرى الجديد وتوزر القرية يندفعون الأهل بأن هذا الوضع طارئ ولن يدوم إلا لعدة عشر حقب خيابة . !

## (ب) الفعل ورد الفعل

### - الوحدة الوظيفية المبداية

#### - فى فونتارا

#### ١ - الاجتماع و اقتسامو (بحث مشكلة أراضي سهل فونتينو) .

= التفاوض والأمل حتى عند بيراردو

= الأرض للاغتناء القادمين على زراعتها  
= احتراق السور المقام حول  
أراضي لراعى التى استولى عليها المقاول

تزييف إرادة الفلاحين  
مثل فلاحى فونتارا  
بلىنو  
(اعتبار السلطة)

#### فى الأرض :

= الأمل والمزق (يتنمون التوزيع لعمد أفندى  
فى سفره يمشون من معلوب)

١ - عريضة محمود به

تزييف إرادة الفلاحين  
اختار الفلاحون محمود به  
يظهرهم فى هذا الأمر

= مشروع الطريق الزراعى لأرض الباشا  
إلقاء حديد الزراعة فى التربة

#### - الوحدات الوظيفية

#### - فى فونتارا

دعاء النساء دينا يارب .

+ معى القاشة

انقلاب السيارة الأمامية

بسبب جذع شجرة

+ انتهاء العمل فى حفر المجرى

الثورة والخيال

لمائة جندي + رجال الميليشيا

+ ثورة فى سولوتا

يجمع الفلاحين

إلحاقهم على بيراردو بالبقاء .

+ مقتل بيراردو

ماذا تفعل (ما العمل) جريدة للفلاحين .

#### - فى الأرض

+ دعاب محمد أفندى إلى محمود به

+ ترحيل أبو سويلم والرجال إلى المركز

هجوم النساء على العملة

مظاهرة وقفية

+ تنظيمهم فى صفوف كمستبشرين

الأمور : .. «أحيه .. أحيه ما رحا فى داعية خلاص»

+ مشروع شق الطريق الزراعى

دعوى حديد الزراعة

لموت العملة .

+ دعاء النساء

+ ضرب الصول لعمد أبو سويلم وأعتد

للرجال

قصة ندم فرت من حين الصول

+ حجز الرجال

يرقية عمدا أفندى لصحف المعارضة

أحزمت الدنيا وقلبت الحكومة .



## (ج) حركة المجموع

كما سبق أن أشرنا عندما يرمع الشرقاوى حركة المجموع يتورط في مزلقين

(أ) مزلق فني : يتدخل بحدود شق .

(ب) مزلق فكري : يبدو الصراع السياسي من أجل الدستور والديمقراطية والوفاء هو الأساس وليس الصراع الطبقي أو الصراع الوطني بل يبدو كل الأمر كما لو كان كل إنسان يريد أن يتوعد (أي يصيح وفديا) لولا طبيعة عمله

(إحصاء شيخ العفر إلى حديث الهامي في المزق) من هنا لا تبدو لنا الحفرة الثورية التي أمتدتها الشرقاوى إلى حسونة وأبو سويلم والشيخ يوسف . ذلك لأنهم لم يكتشفوا المدفعة إلا بعد تحقيقها ، وكان صراهم معاديا على مجرد الحديث على المصطفى والزئبق والانتظار . بل إن القرية نفسها تبدو غائبة عن الصراع ، غير حافلة بحمرات بل أحيانا يبدو أن ما يشغل القرية هو شعرة الأندل على صدر عبد الهادي وما فعله برحان المساحة . وما فعله على الحسر .

وكما أشار د . عبد الحسن بدر فإن الشرقاوى يقع في التناقض عندما يعمل شخصياته تسقط ، لأنها فقدت الأرض ، رغم أنها فقدتها رغمها (١٤) . أما في فوتنارا فحركة المجموع بسيطة عفوية ، لكنها تزاكم ... هاريتا ترتدى أفضل ما عندها وتعلن تلك المبادلية على صمدتها ، وتستند لسفر إلى المنيعة لمقاومة السلولين ولديها خيرة في ذلك «ولا يمكن أن تترك النساء عاهرين» مع الاحترام التام لها - غلطان القرية في شيء كهذا ، وتخلع القرية أكثر من مرة ، وتغتصب النساء ، وعندما يقتل بيراردو وتفتجر كل امرأة الإحسان بانتهاء الشرف ، بسرقة الماء ، بإسكانية الجرد والرفض ... تتحرك القرية .

## ٥ - ما العمل

كان بيراردو يرى أنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسؤولين «أشعلوا التيران في مدايح الجلود وسوف يعيد لكم مياحكم دون مناقشة ، وإذا لم يفهم أشعلوا التيران في غون الأشواش ، وإذا لم يفهم حطموه له معصم الطوب ، وإذا أمر على عدم الفهم أشرقوا له الفيليا في أثناء الليل بينما يصاحج دونا روزاليا» (١٥) .

وكان عبد الهادي يبدو كذلك مبالا لأسلوب المواجهة الساعثة لكن بشكل فردى ومتقطع مثل ما فعله مع رجال المساحة ، قطع الجسر ... الخ .

يبدو كذلك أبو محمد أبو سويلم ، إلا أن الشرقاوى يصورها أيضا بصورة متناقضة تماما مع ذلك فأي سويلم يهتز بفعل «خلاص العريضة يا جديحان» وعبد الهادي يبدى طربه الشديد وتغنى خضرة :

«احتا السبعة وسوينا من ذهب» (١٦) .

وعندما تكشف الحلقة يبدو الجميع في حيرة لا يعرفون ماذا يصنعون .

## ثالثا : بناء الحكى

«وعلى أية حال فإذا كانت اللغة مستمارة فإن طريقة سرد الحوادث هي - على ما أعتقد - طريقة خاصة بنا ، أنه فن فوتناري . إنها الطريقة التي تعلمناها منذ الطفولة . حين كنا نجلس على عتبة الباب الخارجى أو بجوار المدفأة ونسهر الليالي الطويلة نصنع إلى الحوادث ، على إشفاق التزلز الذي» (١٧) .

هكذا يحدد سيلوى في مقدمته أسلوب القصة ، أو الحكى ، أو السرد في قصته ويوجد بينه وبين فن السنج الشئ البسيط .. وعيظ إلى جوار خيط ، ولون بجانب لون حتى تكتمل «الوردة» .

وأمل أبرز ما يميز أسلوب الحكى في قصة فوتنارا البساطة ، حيث لا حيل تكتيكية أو رموز ... ثلاثة من أفعال فوتنارا ذهبوا إلى بيت سيلوى ليحكوا له قصة فوتنارا ، وهو ليس أكثر من راو جديد للقصة ، بل ناقل لها ، «كى يعرف العالم قصة هذه القرية ، فهو يفس أو يكتب قصة لكنها حقيقة حقيقية يحكيها من عاشوها . الانسراج أو التماس أو الاستيراد لا يبدو كحيلة فنية بقدر ما يبدو تطوراً طبيعياً في الحكاية وطبيعياً يستلزمها فن رواية القصة عندما يوضع تفاصيل سقطت أو يستعيد الماضي ليوضح صورة الحاضر ... وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى في كل من الروايتين من خلال حدة نقاط :

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيات وسماها .

## (أ) الراوى

مثلت ثنائية الراوى - الكاتب في رواية الأرض إطار الحكى في الرواية ، وكان الكاتب أبو الراوى

الذى يعيش في المدينة ولا يعود إلى قريته إلا لأكمل إجازة صيف بيت ، بل يعرف الكثير من المظاهرات في مصر ، وعن حركات الشباب والعمال ... يتطلع الكاتب فيصطب تلك الرؤية لتجاوز «م يعود أحيانا ليحسبها منه بعد عبارات من قيل .. وكانوا يعرفون ... » ولم أستطع أن أجيب .. على إن الشرقاوى تخلى عن الراوى تماما بعد أن صجر من القيام بدوره رجا لأن هذا الطالب الذى حصل على الابتدائية (وهو الراوى) لا يستطيع أن يقدم تلك الرؤية لتجاوز . ويوجد الراوى في القصور الثلاثة الأولى لتقدم شخصيات : وصيفة وعبد الهادي ، من خلال معرفته بها كذلك من خلال سماحه للأحداث التي تلور في القرية ، كما يقدم شخصيات خضرة

وطوانى وعبد أبو سويلم والشيخ يوسف وعبد أفتدى والشيخ حسونة من خلال تلك الأحداث فقط . أما الشيخ الشاوى فيقدمه الراوى من خلال استرجاع لعبة العروسة والعريس - التي لعبا مع وصيفة وزوجة الشيخ الشاوى لها . كذلك شخصية طبيب البيرون الذى كان يتحدث إلى أبيه كلما ذهبوا إليه - عن الدستور والانتخابات والأزمة وماذا يصنع الإنجليز .

كذلك يقدم الراوى في هذه القصور الجو السياسى العام من خلال :

(أ) وعى الراوى : «أعرف من أحداثى إغروق الكبار ومن الجرائد أن رجلا اسمه صدى (١٨) ...»

(ب) وعى أطفال القرية : «وعسى زملاى يروون لي أشياء من الدستور ... وشعرت أنهم في القرية يعرفون عن الدستور ... أضفاف ما أعرف» (١٩) .

(ج) الأحداث التي تلور بين أبيه وطبيب العيون .

قدم الشرقاوى لنا في هذه القصور الثلاثة ذلك الجو السياسى العام - حسباً تصور - في المدينة أو القرية من خلال ملاحظات طفل ، وقدم شخصياته الأساسية كذلك ، بل قدم فومها على خريطة الراوى وبخريطة القرية وعلاقتها . وكانت أداة الراوى في معرفة كل هذا ما اقتضته أدناه ، بل إن معرفته لبعض الشخصيات التي قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادي معرفة محدودة قاصرة ، فوصيفة بالنسبة له ولزوجة الفتاة الجميلة ... زوجته «في القعة» التي تحاول أن تهدد اللعبة منه فكتشف أنه مازال صغيراً جداً وأمال مطلعين البحرليه ... يا حوبا بلاتيله (٢٠) بينما حالته بعد الهادي حلاقة رجل بطفل يحاول أن يربيه لإعزازه لأبيه .

يخفى الراوى منذ نهاية الفصل الثالث بعد إحصاءه لعبد الهادي بما ظنه عن وصيفة عندما لم تحضر لقائه مرة ثانية . ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية بمحى رجال «المختزة» .

ويعد الراوى مرة ثانية بعد إخطاله رغم أنه كان لا يزال بالقرية ، فالإجازة الصيفية لم تنته بعد ، وإن حاول الشرقاوى تبرير ذلك بأن أباه بعد تأخره ليلة تناول وصيفة ولم تحضر أمره ألا يبرح البيت وعنده طوال الصيف (٢١) .

يعود الراوى أو الكاتب ليحدثنا عن قريته وعن قرية «الأيام» وقرية زينب وقرية إبراهيم الكاتب ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاوش عبد الله من خلال ما سمعه ... ليسع أيضاً أن ذخرة التميمية «قد تغامت في دار أبي سويلم . ويتلى مع عبد الهادي بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبي سويلم والشاوش عبد الله ...»

Fontamara. Trans. Gwenda  
Davida & Eric Mosbacher. Penguin  
Books 1942

وستطعن أن أرحب تأثر الشرقاوى مترجمة  
مصطفى كامل منيب أو بالترجمة الإنجليزية أو كليبها  
لعدة أسباب :

أولاً : الفقرة الزمنية ، فترجمة مصطفى كامل  
منيب كانت الترجمة الأولى لفرنثا ،  
وفي فترة تكوين الشرقاوى الفكري ،  
وهي - كما ذكرنا - فترة كان فيها  
الشرقاوى قريباً من لجنة نشر الثقافة  
الحديثة ، وكان فيها النشاط المعادي  
للفاشية في مصر بارزاً بل مسوحاً به .  
ومن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان  
باعتناء حذف مصطفى كامل منيب  
المقدمة .

ثانياً : قصة بينو جوينو أو بطل بورثيا موجودة  
في ترجمة مصطفى كامل منيب ،  
والترجمة الإنجليزية ، وهو شخصية تبدو  
قريبة من شخصية شبان في الأرض ،  
كما سوضح بعد ذلك .

### (ب) الزمن

#### ١ - زمن الحكى وزمن الحدث :

زمن الحكى في الروايتين تال لزمن الحدث ،  
فالشرقاوى يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين  
عرفهم في قرية منذ عشرين عاماً<sup>(٢٤)</sup> . وسيلوني  
يقدم رواية ثلاثة من أهالي فرنثا للأحداث التي  
عاشها القرية منذ ما يقرب من عام حتى أيام قليلة  
سابقة على دهامهم للكتاب وحكايتهم لما حدث

لذا كان من الطبيعي في الروايتين أن يسود :

(أ) استخدام الفعل الماضي . وباستثناء بعض  
جمل الشرقاوى في وهي القرية « والفلاحون  
يعرفونها » ، وباستثناء حديث الكائين من علاقة  
الفلاح بأرضه<sup>(٢٥)</sup> ، يسود الفعل الماضي سيادة شبه  
تامة .

(ب) سيادة السرد في الروايتين وإن كان الوصف  
عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصيات ويستلزم  
فيه الفعل المضارع أحياناً ، ويرواح فيه بين سرد  
تاريخ الشخصية ووصف طبيعتها كما سدرى ذلك . أما  
سيلوني فلم يعمد إلى تقديم الشخصيات إلا من خلال  
سرد تاريخي لحياة الشخصية وأفعالها والأحداث التي  
واجهتها ، بل إنه في بعض المقاطع الوصفية  
لشخصياته يستعمل الفعل الماضي مثلاً يصف ألفيرا :  
«... إنها كانت لطيفة ورفيقة متوسطة الحجم ، حلوة  
الوجه عذبة ، لم يسمعها أحد قط تفصحك بصوت  
عالم<sup>(٢٦)</sup> » .

شخصيات الرواية نفسها . عاش القصة بل شارك  
فيها ، ليس متفرجاً كراوى الشرقاوى . بل على  
العكس نجد الرجل يشارك في كل الأحداث بما فيها  
طبع الجريدة وتوزيعها أما الإبن فإنه شارك بيرارد  
رحلته إلى روما كما شاركه سجنه وللحظات القاسية  
قيد مقفه وشاركت الزوجية في أحداث سفر النساء  
إلى المدينة وبعي الفلاشست واعتصاب النساء .

وللإحاطة أن سيلوني نجح بتوزيع الحكى على  
الزواة الثلاثة في استقصاء كل ما حدث وما جرى ،  
كذلك في إضفاء ذلك الإحساس بالحياة في كل  
أجزاء قصته ، فالراوى لم يصف أبداً تحولات الأمور  
بل توفى عند رؤية الشخصيات لما كان أن رؤيته  
للأحداث ومعرفته بالشخصيات لم تعتمد على الوصف  
بل اعتمدت على أفعال تلك الشخصية أو الأحداث  
التي وقعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإيلاق أو  
تحول صفار الملاك إلى مدمين وحديثه عن الأحداث  
الغاجنة حيث كل شيء يتم باسم القانون<sup>(٢٧)</sup> ، وباسم  
الغلاخين .

وقد نجح سيلوني إلى حد كبير في الأجزاء التي  
رونها الزوجية في أن يقدم لنا الأحداث من منظور  
امرأة بسيطة : « أنت تعرف النساء ، وماذا يفعلن في  
مثل هذه المواقف . ارتفعت الشمس إلى كبد السماء  
ونحن لم نشرق في الممر بعد . عمت الفوضىسة القرية  
كلها ، وأخذت النسوة تتناقل الخبر من جارة  
لأخرى . حتى أولئك اللواتي كن يملعن ما يحدث  
بالفعل ، أخذن يكررن ترديد معلوماتهن المرة طو المرأة  
لكل من يمر أمام بيوتهن ومع هذا لم تستقل أي منهن  
من مكانها... » وعلى ذلك تطورت مارييتا بالفاحش  
لأنها تعرف كيف تتحدث مع المشركين وعزمت مارييتا  
على امرأة أخرى تزامن لها أثناء الرحلة . أعقبت أنه من  
الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعانق من الحمل  
هي الأخرى علماً بأنه مضى على زوجها عشر سنوات  
في أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه  
استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان  
الجيد وهل نسمح بأن نخل فرنثا في أمر كهذا .  
يخص القرية بأسرها ، أمرأتان هما مع استغراق التام  
عاهراتنا قلت هذا لزوجتي زوجياً وأنا في غاية  
الاحتمال<sup>(٢٨)</sup> .

وقد راجعت انتقال الحكى في فرنثا في ثلاث  
ترجمات عربية وترجمة إنجليزية في نسخة نشرت  
للجيش الإنجليزي في مصر . وهذه الترجمات هي :

١ - «فرنثا» : تعريب الأستاذ مصطفى كامل  
منيب - لا تاريخ للطبعة - لا دار للنشر - المقدمة  
مؤرخة في أكتوبر ١٩٤١ .

٢ - «فرنثا» : ترجمة كامل صليب - ١٩٦٧ -  
سلسلة الألف كتاب .

٣ - «فرنثا» : ترجمة عيسى التاوعوي - ١٩٦٣ -  
دار الطليعة .



في الفصل الحادى والعشرين . يقل الراوى لنا  
ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم ، إذ كان في  
عاصمة الإقليم بل في اليوم التالى أيضاً كان عند طبيب  
العيون مع أبيه ويمايش الراوى في هذا الفصل وفي  
الفصل الثالث والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ  
يوسف وطراوى وعبد المعادى بسبب تغير الشيخ  
يوسف لوجهه ووضاه بالزرق الذى جاءه من البيع  
لعال الزراعية ، ومحاولة أبي يوسف جمع القطن ،  
وصدام عبد المعادى والرجال مع مقالو الأتشار وبعي  
الصول والجندو الثلاثة .. والقبض على الرجال  
وحسمهم في حجره التليفون ... وقبل سفره يعلم من  
عم كساب بخلته لبناء ما كينة طعين بالمشارة مع  
محمد أبو سليمان والزواج من وصيفة .

والحقيقة أن الراوى لم يستطع أن يقتنفا في تلك  
الفصول التي رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما  
يحدث بل إن الكاتب نفسه قد تجاوز رواية  
الأحداث وتدخل كثيراً في التعليق عليها بل في كشف  
مخلفى منها ، فالكشف حقيقة دور شبان في يتم من  
خلال مواجهة الشيخ حسنة وعبد أبو سليمان بل  
قدهما للكاتب في بداية الفصل الثامن عشر بل حلل  
هذا الدور وطبعته

في فرنثا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى -  
الكاتب - فاللكتاب لم يظهر سوى في مقدمة الرواية :  
وهو أيضاً يعيش في المدينة ، يسمح أنهار تلك  
الأحداث التي جرت في فرنثا . يروى الأحداث  
رجل وزوجته وابنها بعد أن اكتملت وانتهت قضاها  
إلى المدينة هرباً من القرية . وقد مثل تراوح الحكى بين  
الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من كيلة تريوما فيها  
هدا كانت ثمة جملة نقول « وسيفكر زوجي .. أو  
سكنى عليك زوجتي... » الراوى هنا إحدى

(٢) التسلسل الزمني (الأرض)			
المساحة الزمنية	طبيعة الزمن	الزمن	الفصل
غير محددة : لم يتم بعض أول أسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة وذات يوم عددة (نفس الليلة) . عددة (نفس اليوم) .	استرجاع - حاضر	العودة إلى القرية في إجازة الصيف	الفصل الأول
عددة (نفس الليلة) . عددة (نفس اليوم) .	حاضر	نفس ليلة الفرح	الفصل الثاني
عددة (نفس الليلة) . غير محددة (و ذات ليلة ... ) . غير محددة (و ذات مساء .. ) . عددة (ليلة واليوم التالي) . عددة (حتى عصر نفس اليوم) .	حاضر حاضر - استرجاعي (علاوة)	تلك الليلة - الصباح التالي نال مباشرة - تلك الليلة	الفصل الثالث الفصل الرابع
عددة (أربعة أيام) . عددة (نفس اليوم) . عددة (نفس اليوم) .	حاضر	تلك الليلة - الصباح التالي	الفصل الخامس
عددة (يومين) . عددة (نفس اليوم) .	حاضر حاضر واسترجاعي (أبو سويلم - محمد أفندي)	بعد أسبوع غير محدد غير محدد	الفصل السادس الفصل السابع الفصل الثامن
عددة (يومين) . عددة (نفس اليوم) .	حاضر حاضر - استرجاعي (الشيخ حسونة) (الشيخ يوسف)	في الصباح التالي مع شروق الشمس . نفس اليوم عصرا الفجر التالي غير محدد - واضح أنه نال	الفصل التاسع الفصل العاشر الفصل الحادي عشر الفصل الثاني عشر
غير محددة (و هو يوم ويوم آخر) غير محددة (يوما بعد يوم) . غير محددة . غير محددة . غير محددة (ذات يوم .. ومضت الأيام) . غير محددة (ذات صباح) . غير محددة . عددة (يوم) .	حاضر حاضر - استرجاعي (الرجال المجهزون) حاضر - استرجاعي (ذكريات ١٩١٩) حاضر حاضر - استرجاعي حاضر - استرجاعي (كساف) . حاضر	غير محدد غير محدد نال مباشرة غير محدد نال مباشرة ثم أقلل الحريف على طرفي الصباح التالي نال مباشرة	الفصل الثالث عشر الفصل الرابع عشر الفصل الخامس عشر الفصل السادس عشر الفصل السابع عشر الفصل الثامن عشر الفصل التاسع عشر الفصل العشرون الفصل الحادي والعشرون الفصل الثاني والعشرون
عددة يوم . عددة يوم . غير محددة غير محددة بين التبا والذهاب إلى المؤتمر (صبيحة يوم) . عددة يوم غير محددة صبيحة يوم أحد ... غير محددة غير محددة (في أحد الأيام) . في إحدى الليالي . غير محددة (في إحدى الليالي ..) عددة (يوما) .	استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن) استرجاعي (ممكن)	اليوم الأول من يوليو من العام التالي . الصباح التالي عند الفجر خلال الأيام القليلة التالية أواخر يوليو غير محدد صباح اليوم التالي غير محدد صبيحة اليوم التالي نال مباشرة غير محدد (وصول الأين)	فونازرا الفصل الأول الفصل الثاني الفصل الثالث الفصل الرابع الفصل الخامس الفصل السادس الفصل السابع الفصل الثامن الفصل التاسع الفصل العاشر

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى

١ - رغم أن الكاتب أو الراوي يسترجع أحداثاً وقعت في قريته ، فإن زمن الأحداث يختلف في الروايات وبينما يستعصر الشرقاوي الزمن ، أي يجعله حاضراً ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته في حوارها ، أو في مونولوج مع نفسها .

الاسترجاع :

- استرجاع الراوي لما حدث بينه وبين وصيفة (مونولوج) .  
- استرجاع علواني أيام خدمته القديمة في عزبة محمود بيه (حوار مع عبد الحادي) .  
- استرجاع محمد أئندى للقاء مع محمود بيه ، وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة) .  
- استرجاع الشيخ يوسف للذكريات «وقد امتلأ أمامه هذا الطريق (مونولوج) ذات يوم بالرجال» .  
- استرجاع الشيخ حسونة وألى سويلم للذكريات ثورة ١٩١٩ (مونولوج) .

يضاف إلى ذلك «الاسترجاعات» التي عهد إليها الكاتب في تقديم كثير من شخصياته في الرواية . وكانت تلك «الاسترجاعات» في رواية الشرقاوي تعتمد على الزمن الماضي الثام أو الماضي المستمر ، بينما اعتمد السرد - أو الحكي على الزمن الماضي البسيط الذي تتناوب فيه الأفعال ، بحيث نستطيع تقديم صورة لما يحدث أو يميل ما حدث حادثاً . كما كان الوصف تتناهم يقدم حاضراً روائياً :

«في القجر كانت الشمس مازالت مخفية وراء الأفق الشرق ، وضياؤها على المام بالنور . وارتفع صوت الشيخ الشاوي من على ملتدة المسجد ، متهدجا حزناً متناثراً . وفي الحقول .. كانت الأعراد الصغيرة الخضراء تتأيل مثقلة بجعات الندى والأسماء الزلية تسرى خفيفة لينة ممسمة بظهر الحقول . كان الفضاء ساكناً بديها ، والسماء والنهر والأشجار وكل شيء يبدو وكأنها هو جديد تراه العين لأول مرة» (٢٧) .

أما في فونتاراً فقد حافظ سيلوتي في كل لحظة من الرواية على رواية ما حدث ، يكل تفاصيل يتتابع أحداثه واعتمد أساساً على الزمن الماضي البسيط ، وتكرر استخدام الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك ضمير مخاطب «أنت» والإلحاح على مقارفة الحاضر لا يمكن . مثل :

«وعل الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن : أنت تعرف النساء . وماذا يفعلن في مثل هذه المواقف . قد يكون من الغباء أن أضيق الوقت لأقص عليك هذه الواقعة على حين حدثت أمور أسوأ من هذا بكثير يا بعد ... وإليك ما حدث» (٢٨) .

هذا بالإضافة إلى نقل «الرواية» من الرجل إلى زوجته إلى ابنه الذي يبدأ بجمل مثل : «وستنص

عليك ووجهي» «وما حدث بعد ذلك فزجى يستطلع أن يقصه عليك» .

هذا الزمن الاسترجاعي الذي لم يحاول سيلوتي تغييره قريب من طبيعة الزمن في الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساساً هاماً في القصة نفسها ، وسيتقوم طبيعة الرواية أو القصة على مراقبة الناس باعتبارها غاية وأسلوباً في ذات الوقت .

رغم هذا نجد أن كثيراً من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الوداء تأتي في الرواية لازمة من لوازم القصة في الاستطراد ، والشعب ، أو في الاستدراك ، وهي لازمة من لوازم القصة الشفاهي ، مثل :

- قصة حصن البلدة وعادلاته لمحصل  
- قصة إسمتلاك الكهرا . : الراوي  
- تقاهم الفلاحين وعدم قدرتهم على التناهم مع أهل المدن . : الراوي  
(صى الشباب الأول في الأرجنتين) .  
- استرجاع سيكلي زوميا للحلم الذي رآه زوميا  
- استرجاع مسخريه أهل المدينة  
(الكاهن القادم إلى القرية) . : الراوي  
- استرجاع حياة المقاول منذ وصل . : الراوي  
- استرجاع حياة دون كارلومانيا  
- زوجته . : الراوي  
- استرجاع العلاقة مع دون شيركو  
- سنتر والانتخابات . : الراوي  
- استرجاع بلد سيبيرا . : الراوي  
- استرجاع بيراردو . : الراوي  
- استرجاع بينو جورجيتو لقصة حياته . : بينو جورجيتو  
- استرجاع قصة حياة القديس  
- جورجيتو . : بينو  
- استرجاع تجربة الفلاحين مع  
- الطمانين . : الراوي

وفيها علما ما قصه زوميا عن حلمه وحكاية بينو جورجيتو لقصة حياته تبدو كل هذه الاسترجاعات بمثابة استطراد من الراوي : إما لتقديم شخصيته أو تادرة ، أو كشكل من أشكال التفسير ، أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة .

٢ - تمت قفزات زمنية بين الفصول في كلتا الروايتين إذ يبدأ الفصل الخامس عند الشرقاوي بعد أسبوع ويبدأ الفصل الثالث عشر بعد يومين ، بل إن الكاتب يفتقر قفزة بعيدة دون أن يجزأ أو يلبض لنا ماحدث فيها ، فالفصل العشرون يبدأ هكذا «ثم أقبل الحريف على قريته» .

أما سيلوتي فيبدأ الفصل الأول عنده في اليوم

الأول من يونيو ، والفصل الرابع في أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التي يستغرقها الفصل الأول والثاني محددة (يوم في كليها) .

أما في الفصل الثالث فالمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو الفصول : الخامس والسابع والعشر بمثابة قفزات زمنية لا تعرف لها تحديداً لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل .

٣ - أما المساحة الزمنية التي يستغرقها كل فصل ، وبالتالي التي يستغرقها قصص الحدث ، في الأرض ، فهي غير متساوية . إذ تبدو المساحة الزمنية للفصول المزوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخاص عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر ، العشرون والحادي والعشرون) .

ويفرق الشرقاوي فصولاً لأحداث أو فصولاً يدور حورها حول حدث واحد . ويملأها الكاتب بأحداث القرية أو بعرفة القرية أو بخاطر وتداعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثاني - الرابع - الثامن - التاسع - العاشر - الثالث عشر) .

ولا تبدو المساحة الزمنية التي يعطيها الشرقاوي للأحداث متساوية مع أهميتها ، أو زمنها . وربما اقتضينا مسألة نشر الكتاب كقصص متسلسلة . إذ إن سرعة القصة مختلفة تماماً في يد الشرقاوي . وتشتت قفزاته الزمنية داخل الفصول بالجور عن متابعة الأحداث أو التسلسل الزمني . بل تنفي بالعجز عن خلق أحداث (القفزات الزمنية في الفصل السادس - الفصل الثامن . السادس عشر . التاسع عشر) .

أما في فونتاراً فإن المساحة الزمنية التي يستغرقها كل فصل محددة . فيها عدا الفصول : الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول الأربعة حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث يوجه عناصر دون أحداث حاسمة أو حوهرية إذ إن وظيفته تقديم :

- الجو العام ورد الفعل السلبي للقرية .  
- حياة بيراردو ميولا المسأولة وعقيدته .

أما الفصل السادس فغرم أنه يقدم حدثاً هاماً ، وهو الانتهاء من سفر الجري الجديد ، لكنه يبدو - في جزء كبير - منه كشكفاً عن واقع الفلاح ، وحقيقة التفلسف ، والإبلاق ، ونحو صغار الملاك إلى معدمين . ويبدو تدخل أفكار الكاتب الأيديولوجية أو الدعاوية كبيراً فيه .. ويعمل هذا الفصل كذلك الملحمة الجديدة (يوجد عشر حقب خاصة يعود الماء كله للفونتاريين) . وتؤكد كلتا الحكيتين على التلاصق بالكلمات الغامضة . أما الفصل الثامن فيمثل رحلة وحياة بيراردو الابن في روما بحثاً عن عمل ويمثل الفصل التاسع تجربة السجن . ولعل عدم تحديد للمساحة الزمنية في هذين الفصلين أمر فرسه

وماريتا زوجة الطل سوركاتيرا تكاد تسد الطريق ببطها المتشقق فهي حامل ثلاث أو أربع مرة منذ ما تزوجها ، لها بعض العلاقات مع أشخاص من ذوى الكانة ، تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة . لا تزوج كي لا تفقد معاش أرملة الطل .

تعرف كذلك زوبيا بحمله من توزيع المسح القصل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على صنع أى شئ من أجلهم ، فتوزيع الأرض يغضب الأمير ، والأمير مسيحي عطش ، والأخفاء من الضرائب يغضب الحكومة ، ورجال الحكومة مسيحيون محصلون ، ومضاعة المصالح سيؤدى إلى غش الأسماء يغضب التجار ، وهم مسيحيون محصلون . ثم يقدم لنا التسلسل الهرمى للسلطة ، الله مالك السماء ، ثم الأمير تورولوتا مالك الأرض ، ثم حراس الأمير ، ثم كلاب حراس الأمير ، ثم لا شئ ، ثم لا شئ ، ثم لا شئ ، إذ الفلاحون في الفتنة الأخيرة .

الشخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الفارس بلينو - رجل غريب أجنى معه دراجة يدل مظهره على أنه شاب أتى طليق ذو وجه رقيق جذاب ، ولم ودى ، دليل مثل القطط كان يسلك مقيش الدراجة يد صغرية لرجل ، تشبه إلى حد كبير طفل السحلية ويحمل في أحبه خاتما كبيرا من الزرع الذى يحمله السادة .. صورته أشبه بمأمة الماعز لا يستطيع فهم لغة الفلاحين كما لا يستطيعون هم أيضا فهمه .. فهدم القرية غاضبا مهددا لزوجته الحشرة التي تصور أن أسدا وضعا للسحرة منه .

- تابع الشقراوى بناء شخصياته من خلال الراوى أو أفعال الشخصيات أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو مونتولوجيا الدلائل بيتا يقتصر سيلوى في بناء شخصياته على سرد الراوى أو وصفه للشخصية وحسينا . والمحدث عن الشخصية بأى طبعها تماما في متابعة الراوى للحديث مثل تقديم شخصية أفيرا في الفصل الثالث أو شخصية بيراردو في الفصل الثالث

كانت شخصيات الشقراوى (باستثناء كساب ، الشاوش عبيد الله ، الأمور الصول - محمود به ، طبيب اليونان) أكثر حياة ونشطا من شخصيات سيلوى ، لأن الشقراوى قد تابع كثيرا من جوانب شخصيته وركز على تواجدها في معظم الرواية واشتركا في معظم الأحداث على حين تقدم عروية سيلوى الشخصية لتتلى - (فما عدا شخصيات بيراردو بعض الاشارات التي تشر للشخصية بين فصل وآخر) ولعلنا نستطيع أن نلمح إلى مثل هذا الاختلاف في تعامل الشخصيات

وقبل أن نلمس هذه القطعة لابد من الإشارة - أولا - إلى تناقض الصورة التي رسمها الشقراوى لبعض شخصياته .

ووصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحداث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البئر ، لا تستجيب لمجاراة علوانى القرب إليها تردها بنصف يصيح حديث القرية ثم راعا الراوى : وأقول القلتيات قامة ، كانت ناعمة البحر ، عظمت ، راسخة البدن ، ذات نهدين مئاسكين . ونعرف محمد أبو سولم من طريق أساطير القرية بل أساطير الأطفال ، فقد فصل من طفولته بسبب البصير ، فالقرية قاطعت الانتخبات التي أجراها صديق ودخل فيها حزب الشعب ، ولم يغضب رجل إلى الصاديق ليعطى صوته ، وطلب للمأمور من أى سولم أن يسوق الرجال إلى صندوق الانتخاب ولكنه رفض ... ورأهم يجمعون أصوات المرقق فشاير . ويشتغل أبو سولم بنفسه في تصف الفدان الذى يملكه ، ففصل الرجل من مشيخة المفرد لم يعد المفرد يساعده ، بل إنهم يقولون ، في القرية ، إن محمد أبو سولم لا يستطيع شراء جلباب أسود لوصيفة فهي الوحيدة التي تخرج لجلباب ملون .

والشيخ حسوة - أيضا من حديث أولاد القرية - ناظر للدرسة في القرية المجاورة نقل إلى بلد آخر الدنيا من أجل المستور . والشيخ بيرست تزعت ملكية نصف فدان من الفدان الذى يملكه بعد ذهاب المستور . والشيخ الشتاوى - من خلال استرجاع الراوى - رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظم الكرش ، يحب الموائد والطعام ، قهبة القرية وشيخها مفتيا . للأذون والمعلم والواعظ والمطبيب . ودعاوى - من أحداث القرية - تعرض لوصيفة قصده ، رغم أنه - كما يقدمه الراوى - رجل نواه غير واحدة من نساء القرية وبها بعض الرجال ، فهو كأيهم الذى تزح إلى القرية شجاع يتفنن شرب النار خفيف اليد في لعب الصبا ... وروث عن أبيه المتبقية وشجاعة القلب والجرأة ، وكان رجال اللبل الأرباب والصعاليك يحسبون له ألف حساب ، أما خضره فقد تعرفنا بها من خلال ما قالته وشيخها لما واغشى يا خضره بنى أحسن احتا دخلنا البلد أما خضره فقد تعرفنا بها من خلال قصصها وأغنيها المحلية في القرع .

أما محمد أفندى فقد عرفنا أنه مدرس الزامى وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضا - من خلال أساطير القرية أو أولاد القرية .

أما سيلوى فلم يقدم لنا في الفصل الأول سوى أشارات لبلد يسير وبتوسط الشارع ويستمر للسلطات لاقطاع الكهرباء فهو شبه أعمى . أول من وقع بعد أن أكد له بيتو أنه لن يبلغ شيئا . أما بيراردو فالحديث عنه أنه لم يكن يوقع على إقباس الفارس بلينو ما كانت الأسباب ، وزنه يكسر المصايح ، مصايح بلا ضوء ما فاقنتها .

الضرورة الفنية والحو النفسى لأحداثها . أى أننا نستطيع القول إن الساحة الزمنية التي يعطيها سيلوى لقصته . وبالتالى لأحداث روايته ، تبدو متناسقة . بل أنشأنا تبدو متناسقة بشكل هندسى دقيق

وتعمد الساحة الزمنية التي يفردها للفصول على أهمية الحدث كما تعتمد على أهمية الحليقة ، بالإضافة إلى أن سرعة القصر ترتبط بطبيعة الحدث ، فتجربة الحياة في روما والجموع والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حافلة بالمجازيات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع نفسية الشخصية ومعانها فيسولوى نجح (ماستاء الفصل السادس) في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويضعها فوق خريطة الزمن مثلا ينسج الزول اليدوى ويشتغل بحمار خيط ، ومثلا ينسج الزرام لونا إلى جوار غيره حتى تكشف الصورة في النهاية .

### (ج) تقديم الشخصية ومسارها

إن كل كاتب كبير ينشئ في أعماله تسلسلا معيناً للأشخاص ، ولا يخلو هذا التسلسل أو الترتيب المحترى الاجتماعي ونظرة الكاتب للعالم فحسب ، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف والعكس ، وبالتالى يمثل الأسس الجوهرية في التأليف (١٩)

وتشارك الروائيان في اختفاء البطل . وهذا المجاه في الواقعية يقوم على خلق بشر عاديين في ظروف عادية ، فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصية الروائية لها موقع متقارب في خريطة الرواية ، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وعى الشخصية .

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد تخلل عن الشخصية الإنسانية ، وهي اللصاح الأساسى في الرواية كدوى أولى ، وفي الرواية الواقعية بالتعديد كما يذهب كثير من النقاد . هل معنى هذا أيضا - إنطلاقا من كلا الكاتبين في خلق النموذج . وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره ؟

هذا ما سنحاول أن نراه مدركين أن خلق النموذج لا يتأتى فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها ملحق لكل التوزيع والتناقضات والشكوك بين الشخصية والواقع .

### ١ - تقديم الشخصية ونهاؤها :

قدم الشقراوى غالبية شخصياته وأشار إليها في الفصل الأول ، فشخصية عبد الهادى تستحضر في تذكر الراوى ولعبة عروسه وعريس . عندما استنداه الشيخ الشتاوى ليرى ما يفعل هؤلاء الأنجاس ، وتستنير قليلا من خلال أساطير الأطفال عن عبد الهادى وقوته ...

## ٢ - قتال الشخصيات

لما نستطيع في البداية توضيح سمة فارقة بين خريطة الشخصيات في كتا الرايين . يبدو معسكر أعداء الفلاحين في فونتاربا مركزا في المدينة .. المستوطنون ، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخريّة من الفلاحين ، يبتا تجد أن توزيع المسكرين في الأرض لا يرتبط بالمكان ، ففي القرية أعداء الفلاحين مثل الصمدة وعمود ييه والباشا وفي المدينة المأمور والمحكمات ... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طيب الميون ، والحامي والصيقل وكل هؤلاء للمستلمين من أصدقاء الشيخ حسونة . فالصراع في «فونتاربا» صراع بين رعايائية ناشئة وفلاحين فقراء ، بعد أن حزم الملك القديم في الصراع ، مثل دون كارلو ، وأصبح المقاتل هو المأمور .. المقاتل الذي تموله البوك «المقاتل الذي يعمل في كل شيء» .. المقاتل الذي اكتشف أمريكا الواقعة في هذا الجزء من العالم وإن لاحظنا تشابها كذلك بين مثلث الاستقلال في كتا الرايين .

فالمعلمة ومعمود ييه - مثل بيلنو ودون تشركوسترا - يتوليان تمثيل الفلاحين ضد المأمور . وكما يحمي القاضيت للمقاتل يحمي حزب الشعب الباشا ، وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعي العمل من أجل مصلحة الفلاحين ، وإن كان الباشا في الأرض هو هذا المستغل المجهول الذي لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش في قصره في أطراف القرية وأن إنقاص دورة الزرى وشق الزراعية لمصلحة هو ، يبتا في فونتاربا نتاج شخصية المقاتل ونراه ونرى كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز المآلات في أدوار الشخصيات هي حل النحر التالي :

(أ) عبد الحمادي - بيروافو

عبد الحمادي : وصيفة عمور حياته .

**الفصل الأول :** قوته الجسدية ، مهارته في لعب الصبا ، حبه لوصيفه : الراوى .

**الفصل الرابع :** يملك لدانا من الأرض . واحد من عشرة رجال يشكلون مثل حله : للمساحة ، أو أكثر . وهذا كلّه إحساسا بالقوة والثبات . مورولوج .

**وعيه : معرفته بالمدف من انقاص دورى الزرى لوى أراضى الباشا . مواجهته العنيفة لرجال المساحة . موافقته على العريضة .**

**المعاشر :** مما حكنه مع الشيخ الشاوى حول الصلاة . **الحامدي عشر :** اشتياكه مع دياب ورجال الناحية الشرقية من أجل الزرى وتقليه فيها . رغبة للحامدي وصانعه مع دياب .

**الثالث عشر :** القبض عليه مع الرجال .

**الصامس عشر :** بعد السجن خرج من أول يوم شاهدا بفضه وبنا يحكى عن استيصال الوزراء فهمه الكثير من خلال أحاديث الطلبة والتجار والحامين في

١ - رغم أنه يتضح في رد الحمادي على رجال المساحة (فى الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الزرى «بحكومة أبه دى يا وله .. من أجل أن فونتا حياضه إليه ، خل جد يسكرها وأنا أكسر رقبته » . باتى الشراوى في الفصل السادس ليقول : « فى تلك الأيام بالذات عرفوا أن المياه تأخذت منهم لتسلى لأرض الباشا » .

ويبدو من أقرب أن يُدعى أبو سويلم لفكرة كتابة عريضة ، بل يتضح في ظفر بعد أن انتهى محمد أهدى : «خلاص يا رجاله » . وانصب اعتراضه على ذهاب محمد أهدى إلى الصمدة أولا ، بل لم يد أية معارضة للجز إلى عمود ييه ، كذلك عبد الحمادي الذى كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعترض حتى على العريضة نفسها .

وفى الفصل السابع نعرف شقيق الشيخ يوسف لواقفته على فكرة العريضة واصراره بأن أبو سويلم كان حق ، بل يتحدث - فى الفصل السادس - عن ملغوب الصمدة . وإدراكه أن عمود بك لا يمكن أن يسعى في إلذاء قرار الختمة الذى صدر لفائدة الباشا . كل هذا ولم يظهر ملغوب الصمدة هنا ، فالمعلمة لم يفعل شيئا في أمر العريضة ، بل إنه جمع الأتباع . فى الفصل الثامن - يتأه على أواخر عمود ييه . ولم يفعل عبد الحمادي أو أبو سويلم شيئا هنا . القرية من وضع أعضائها على عريضة بيضاء ، بل إن أبو سويلم يقترح فى الفصل الثامن على عبد الحمادي الشكر مع عمود ييه ليعرف الموقف ، لكن عندما نتكلم عن خدعة عمود ييه يكتفى أبو سويلم بمعلق الضل عن المشورية - «البلة تتساهل ... تعرف أن الصمدة يعمل لما في كل سنة ملغوبا صديدا ومع ذلك أرسلت له أخطام - ورغم أن أبو سويلم أو عبد الحمادي لم يفعل شيئا هذه الخدعة سوى المحدث على مصيبة أبو سويلم .

٢ - بعد أن عرفنا فى الفصل الأول أن الشيخ يوسف زعمت منه ملكية نصف لدانا من القندان الذى يملكه بعد ذهاب المستور . ويثيرنا هو حديثه مع الرجال - فى الفصل الخامس - أن الدكتور الجديد حرم القرية من البقالة المنقذرة وأن الصمدة هو الذى ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها القرية كلها وكان يكتب بنفسه الأخطام . ونعرف فى الفصل الثامن أن الحكومة زعمت منه ملكية نصف لدانا بعد أن رفض أن يطلع ضريبة لملك الحكومة تصنع الأزمة للمصريين وتضعهم في السجون وتضع الجميع لتصادم مع الإنجليز ، فنجأ فى الفصل الرابع عشر بأن نعلم من خلال تعريض محمد أهدى به في مواجهته أنه مشى وراء الصمدة في الانتخابات ودفع له اشتراكا في جريدة الحكومة (٣١)

السجن .

**الثامن عشر :** انخافه مع أبى سويلم على الزواج من وصيفة . المشاركة في إلقاء حديد الزراعية . تهديد رئيس الانتظار وضرب الشاب الذى تعرض لوصيفة . **التاسع عشر :** الدفاع عن أبى سويلم في مواجهة الصلح . القبض عليه مع أبى سويلم . **بيروافو :** «الغريب عمور حياته» .

**الفصل الأول :** لم يكن ليعرف مها كانت الأساليب على الخناس بيلنو (الراوى) يكسر المصاييح ، مصاييح بلا ضو ما فالتدنا .

**الفصل الثالث :** تدخله في النزاع على الزرى بين بيلانو والراوى كحماية سلام لأنه لا يملك أرضا . ما حكاها الراوى : كان قد ورت قطعة أرض من أبيه ، بأعها بعد أن ضاق بالناس لحاجة صديق له ووشائه به للشرطة رغم أنه كان يتشارك للدفاع عنه .

- رغبته في الرحيل وتسلج دون تشركوسترا له .

- بيع الأرض له .

- فشله في الرحيل لإيقاف الحجر .

- من تولى ضبطه إعدامه الحجر .

- مساعدة دون تشركوسترا له في شراء قطعة أرض من المجلس البلدى بعد تهديده للسلطاني .

- استمراره في العمل باليومية لشراء البلور وحوال من الأداة .

- نجحاه في إصلاح الأرض .

- السيل يطبع بأرضه ، عدم الدهاشه .

- نصير الكثيرين في القرية لمصيره على أنه صودة من مصر جده

- القوة الجسدية ؛ له عينا طفل وباتسامة .

- إخلاصه لأصدقائه - تأثيره على الشباب .

- حطام أنابيب المياه . رد على حادثة الراهب

- حطم المصاييح في الطريق بين المدينة والقرى المجاورة .

- إيمانه بأنه لا فائدة تربي من النخاس مع المستوطنين .

- المنع وحده هو الحل (٣١) . ترجيح بالألوار

- الجندية : رسمه على الكلاص في السياسة (الراوى) : لأنه لا يملك شيئا يفتنى ضياحه) .. حبه لأهتيرا وعدم قدرته على الزواج منها «كيف يمكن لك أن تصور أن أتزوج فتاة ذات بائنة وأنا بلا أرض» .

**الفصل الرابع :** فهمه للديمقراطية والديكتاتورية وحكمه النص الواحد أفضل من حكومة الخمسين لصا .

- حمل أبناء مؤتمّر أقيسانو وأمله . وذبابه للمؤتمّر

- واكتشافه أن أمه له لن يتحقق .

- مساعدة الكلاص في العمل ورفضه الأجر

**الفصل السادس :** ممارسة الجنس مع أفعرا .

- الرغبة في الرحيل مرة ثانية .

- مشادته وبين دون أبكيو حول بيع دون أبكيو نفسه للسلطان .

- لقاء دون تشركوسترا ليساعده في الرحيل .

الساج . اعتزله للقرية .

الثامن : تصميم على الرحيل .

— رفضه العودة رغم مجي سكاربيوك له في محطة القطار وإخباره إياه بانتحار دون تيوفيليو .

— السفر مع ابن الراوى إلى روما . رحلة البحث عن عمل .. والأمل في شراء أرض (لأبد أن اسم الأرض في فنوتارا سينخفض) .

— طردهم من الفندق وعدم إمكانية الحصول على عمل بسبب تقرير السلوك وأسوأ سلوك من وجهة النظر الوطنية .

— لقاء الشاب الذى حذرهم من المهر عندما كانوا في أفيناسو .

— إلقاء القبض عليهم .

— النقاش الطويل مع الشاب .

— اقتناعه بأفكار الشاب .

— اعتراف بيراردو أنه الرجل المجهول . ومواجهته للاستجوابات والتعذيب .

— حيرة بيراردو وتوزعه .

— التاسع — حسم موقفه بعد علمه بموت ألفيرا .. (خان ضاع كل شيء) .

— مقتله .

نلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

١ — المهيبة محور حياة كل منها ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحاتها يدور حول المهيبة .

٢ — كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية . عبد المهادى خارج الصراع بسبب شق الزراعة فليس له أرض سيأخذها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضا تحتاج إلى رى . (اشترك عبد المهادى في الصراع — اعتزل بيراردو للقرية ورفضه في الرحيل) .

٣ — كلاهما يتمتع بقوة بدنية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية .

٤ — كلاهما يتبنى أسلوب المواجهة الساخنة أو المتف .

٥ — كلاهما سجين وتعلم الكثير في السجن .

٦ — عبد المهادى يملك أرضا — شعور بالثبات والوقرة والاستقرار . بيراردو لا يملك أرضا — شعور بالمرارة والضياع . رغبة في الرحيل .

٧ — عبد المهادى يحلم بوصيفة كزوجة — لم يمارس معها أى شكل من أشكال الجنس . بيراردو يحلم بألفيرا كزوجة — مارس معها الجنس .

(ب) وصيفة — ألفيرا

(وصيفة)

الفصل الأول : — من حديث القرية أصبحت

كالشده ، وتحدثت بلفة أمل البتسر ، محمد أفندى للدرس الإلزامى طلبيا ، أيوها رفض أن يزوجه لأحد من أهل البلد .

— عنفها في الرد على تعرض علوكا لها (صابع ... عراوى) .

— أمروس الفتيات قامة ، ناصمة النحر ، ممثلة وناصفة البلد ، ذات تهلين مناسكين .

الفصل الثاني : تود لو تزوج وتميش في البتسو .

— نجس يفرح عندما ترى عبد المهادى .

— نجيب الفناء .

— تفاهر بنفسها وبشرها والذى لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الاطلاق حتى الشرف .

— تعلم بالغى «زلفة مليانة برايز» .

— عارلتا بممارسة الجنس مع الراوى .

— الخلفى : حيرت بين عبد المهادى ومحمد أفندى .

الرابع عشر : رفضها محاولة محمد أفندى عندما اقرب منها وهي في البيت بمفردها .

خامس عشر : الذهاب مع النساء إلى دوار العمدة . إلقاء الروث على العمدة .

الغشرين : تكاد تكيى وهي تجد أمها «ميش ذرة للحمصة» .

حادى وعشرين : إحساسها بالضياع بعد ضرب أبيها وأكل الزراعية لأرضه .

ثالث وعشرين : نظرتها إلى كساب .

رابع وعشرين : عنفها في الزراعية

ألفيرا

الفصل الثالث : ألفيرا الصباغة التي فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل في حادث الكهف المجهري .

— الذهاب مع النساء إلى المدينة .

الفصل الثالث : أجمل فتيات القرية . تلك بائنة معقولة .

— لطيفة رقيقة ، متوسطة الحجم ، حلوة الوجه ، هادئة . متحملة متحفظة .

— حبيب لبياردو (يتضح من ردودها على أمه) .

— الخامس : رؤيتها لشهد انخصاب ماريا جراتسيا وهي محتجبة فوق برج الكنيسة .

— السادس : قضاء بيراردو الليلة معها .

السابع : حبيب لبياردو بسبب موقفه . وإذا كنت تنكك هذا الفيلسوف أن أجبل فذكر أن ما اجتلبني إليك في اللامى هو ما سمعت يتقدم من أنك كنت تتدافع عن وجهة النظر الأخرى .

— الثامن : مشاركة ألفيرا في رحلة الحج (معركة في خلال حفلين بيراردو) .

التاسع : موت ألفيرا (خير في الصحيفة أراها التوميسار لبياردو) .

العاشر : طليبت ألفيرا من العلواء خلاص بيراردو مقابل حياتها . استجيب طلبها .

نلاحظ هذه التشابهات والاختلافات :

١ — كلاهما أحمل فتيات القرية ومحور أحداثها ومطلع كثير من الشان .

٢ — استقرار ألفيرا على بيراردو . بيتا ظلت وصيفة موزعة بين الحلم في الزواج من رجل من البتسر ، وبين عبد المهادى ومحمد أفندى .

٣ — ملكية الأرض ليست معيارا لاختيار الزوج أو احترام الرجل بالنسبة لألفيرا بل هي معيار أساسى عند وصيفة

٤ — تبدو شخصية ألفيرا — رغم اشتراكها في حركة التبدل بل موقفها الراعى في الاعتراض على رحيل بيراردو — خارج الرواية — بمعنى أنها هاجنة لا تتحرك .. ولقدست إليها في الغالب من خلال الراوى .. أو من خلال شخصية بيراردو ، بيتا وصيفة تغلق أبوابها كلها فلا حركة وإثارة لأفكار وأحلام الآخرين .

٥ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٦ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٧ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٨ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٩ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٠ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١١ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٢ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٣ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٤ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٥ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٦ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٧ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٨ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

١٩ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢٠ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢١ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢٢ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢٣ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢٤ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٢٥ — تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .



الكبير ومبارك عراقي .

**الفصل الثاني والعشرين :** نصحه لوصيفة بالعمل في الزراعة .

**دون أياكيو**

**الفصل الثالث :** مناقشة حول الواحد القهار بين الكاهن والصيدل . دون أياكيو كان يترنم بفعل الخمر وهو يترنم إحدى الصلوات باسم الخبز والخبز والخبز والخبز الأبيض الحيد ... وذهاب إلى الحديقة للنبول .

**الفصل الثالث :** زيارة دون أياكيو لفرناتارا : المقاول شيطان ... لا حل سوى التذرع بالصبر (جاء إلى القرية في عربة تحض المقاول) .

**الفصل الرابع :** في الطريق إلى المؤتمر : تعنيف لأهالي فرناتارا وطلبه لتعليم عن علم القديس روكو .

**الفصل السادس :** يرفض المشرة ليرات التي جمعتها القرية له ليقيم قداساً ويطلب عشرين ليرة كي يحضر . ينهي عظته بالحث على دفع الضرائب .

**الفصل الثامن :** رفض دافن دون فوفيليو كسيسي . ١ - كلامها ينفذ في معسكر أعداء القلاحين ...

يساعده في خداعهم ويأسم الذين يدعوهم إلى الاستكانة .

٢ - شخصية الشيخ الشناوي شخصية أكثر نبهاً من شخصية دون أياكيو الذي يبدو غلطاً شخصية . وإن كنا لم نر في كلتا الشخصيتين سوى دورها السياسي . إن جاز التعبير لما أنسلم أو أفكار أو حياة الشخصية لكل هذا لم تصادفه في الروايتين .

**٤ - شعبان وبيينو جوربانو**

(شعبان)

**الفصل الرابع :** (من خلال حديث عراقي من

رجل شعبان وهو لا يستطيع «تسليك» ماسورة

البنديقة

**الفصل السابع عشر :** شعبان رجل لا يفلح ... لا يعرف أحد من أين أمه ... تزوجها إسكافي عجوز كان يقيم بالقرية عادت بفتاة قالت إنها أفتنها . تركت معها شعبان وذهبت إلى البيوت لتعمل . لم يفلح في تعلم صنعه . ضرب أمه وخائنته عندما خشن صوته . سافر على مركب عملة بالقلل . عاد بعد قليل ليصيد أسماك . تزوج . هاجر وعاد يصيد الثعالب .

ويستطيع إصلاح البنديقة . إذا صادف فتاة لم يتركها غفلت منه أبداً . كان يبيع الحشيش علناً . يرسل القتيات إلى العمل خادومات في مصر . في الموالد يتطوح في حلقات الذكر . يصغر للثعابين فتخرج ويمسكها طويل نحيل البدن . غريب الحركة .

عصى الإشارة . نشيط سريع . يتولى دائما ويزر حسده إذا تكلم . لعينه الضيقين يريق أنحاذ ونظرات حادة عاد فجأة إلى القرية . يلبس شيخ ويعلن في العمدة والمؤمر .

ضربه لرجال المساحة حسب اتفاق مع العمدة .

المسيبة بين الأصدقاء : دياب وعبد الحامدي .

الشيخ حسونة وعهد أبو سوليم .

**الفصل الثامن عشر :** إشاعة شعبان ضد وصيفة .

الرواية بسببه بين الشيخ حسونة وأبي سوليم ثم تصاليفها .

إيقالته مع حفيد الزراعة في الماء .

(تخليق الراوي) ظهر في مكان آخر وفي قرية أخرى .

بيينو جوربانو

**الفصل السادس :** رجل إلى روما منذ خمسة وثلاثين عاما أملاً في أن يكون ثروة ليعود ويتزوج فتاة كان

يوهاا

عمل لستين غاسل صحون في معهد الرهبان المحسنين وطرد لشربه من النبيذ المخصص للآباء . حاول سرقة عمل مقاله وقبض عليه وأودع السجن ثمانية أشهر .

في السجن أصيبت عينه بتورم شديد بحيث بدا عليه العمى . خرج من السجن واستأجر طفلة وعمل شجاعدا

ذات يوم أخذه شرطى إلى مستشفى كي تشق عينه .

بعد شفاء عينه فقد عمله فاستأجر بيتاً ودأ به يعطى السائل مطروفاً يجتري على تنبؤات المستقبل .

عمل عند سيد يدعى كالوجيرو ، كانت مهمته إرسال القتيات للرغبات إلى محبده . طرد عندما أصيب السيد بمرض خبيث بسبب إلتجاء بيينو إلى

المهرقات وخداع الرجل .

ذات يوم رأى جماعة تحمل علماً أنعم تاجم الحواشيت اشترك معهم وقبض عليه .

اعترف بصلافه للسرقة وهو الحاجة إلى الأحذية فحكم عليه بضعف المدة التي حكم بها على الآخرين الذين قالوا في المحكمة إن الدافع سياسي .

بعد السجن عمل البوليس على ذهابه إلى بعض الأماكن يخيف ... ثم يهجم البوليس ويضرب .

عندما تقدم في السن وجد نوعاً ممتازاً من السياسة «الفلاست» عمل كزعيم العمال الحديديين .

تولى حسب خطة البوليس والحكومة مهاجمة صحيفة شيوعية وتحطيم المبني وظهر في الصحف تحت عنوان بطل بورتايا .

طرد لأنه لم يبد شأها وكان محرمًا سابقاً منها في حوادث السرقة .

لم يبد قادراً على العيش في روما لكثرة القوانين فعاد



إلى القرية .

١ - شعبان داخل حركة الصراع في القرية يلعب دورا محطما مع العمدة بينا جوريانو يحضر إلى القرية وهو ليس طرفا في صراعا .

٢ - حياة كلتا الشخصيتين مليئة بالضيق والتشرد وامتنان كل أنواع المهن عا فيها المهنة الحفيرة وكذلك بيع نفسه .

### في الأرض

٣ - الدور السياسي الذي لعبه جوريانو شبه بالدور السياسي الذي يلعبه شعبان في الأرض من ناحية : تبنى أكثر الشعارات تطرفا ومحاولة جر الآخرين إلى التورط وإيجاد مبرر لتدخل السلطة . - هتاف جوريانو ... ثم تصدى البوليس له . والقبض على المختصين .

- شجاعة شعبان في الأمور والعمدة بل محاولة الإتيام باستمادته لقتل العمدة .

- جوريانو يبدو بطلا وشعبان يبدو بطلا بعد تمجيلة مذبرة .

### تحول الشخصية

#### في فونتانارا

بيارو فيولا : العنف والمشاركة مع القرية في صراعا الاهتمام بمشاكله الخاصة واحتزال القرية لقاء الرجل المجهول العردة إلى طبيعته الأولى .

### هوامش

(١) الأرض ص ٢٦٥ - ٢٦٦ طبعة دار الشعب - فونتانارا ص ١٩ ترجمة كامل صليب Page

(٢) في تدوة أسرة طه حسين - آداب القاهرة فبراير ١٩٧٤

(٣) أزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطي ولغة نشر الثقافة الحديثة راجع د . رفعت السيد « تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠ الفصل الثاني مع الجماهير .

(٤) الروائي والأرض عبد المحسن بدر ص ١٢٠ - ١٢٤ .

(٥) لمن أراد بعض المعلومات عن سيلفانو أن يرجع إلى (١) .

A Dictionary of Modern European Literature. H. smith - Colombia. (ب) .

The God that failed Six studies in Communism. Ed. H. hamilton london. (The Study of silence) (ج) مقدمة ادوار اخوان قصص « العودة إلى فونتانارا ، في مجموعة شهور العمل الم - سلسلة كتب

لقائبة عدد ١٦ سنة ١٩٥٦ .

يدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية بيارو فهو يحس بالضيق بسبب أزمة الخاصة ، يجب ألقيا ولكنه لا يستطيع الزواج منها

لأنه لا يملك أرضا . والرغبة في الرجل رغبة طبيعية عند كثير من الشبان في فونتانارا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي يقيم حياته في الأرض .

### الشواش عبد الله :

العنف والضرب للرجال والنساء تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة بلا مبرر

الحسنة لأهالي القرية يفتي « اشعبي جفاهم أنيش وجفانا حلوس طين اشعبي الخبير حلاههم واحنا شعبانين

يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالا ولشد أزرها في صراعا

### الشيخ حوصلة :

كلا التحولين في الأرض غير مبرر إطلاقا بل تفاجأ به بعد حدوثه بل أن فكرة التحول نفسها وبدائياتها لا تظهر لنا أملا .

بالإضافة إلى هذا كما لمع الدكتور عبد العظيم أنيس نجد شخصية كساب وهي شخصية بلا أي مبرر ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية ... كتمثل للطبقة العاملة ووعيهم وطموحاتهم ومواقفهم لا تبقى أبدا بأية ثورية أفضاها الشراوى على تاريخ حياته ونضاله .

(٦) Lucien Goldmann: Pour une Sociologie du Roman: Quatre Chapter.

من ترجمة غير منشورة لها جلال

(٧) ص ٥٩ من الرواية .

(٨) ص ٧٤ من الرواية .

(٩) ص ٤٢ الرواية .

(١٠) ص ٧٢ من الرواية .

(١١) ص ٧٢ من الرواية .

(١٢) ص ٧٣ من الرواية .

(١٣) ص ٧٤ من الرواية .

(١٤) من لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا حتى الشرف ص ٣٧ هذا شيء بما في فونتانارا « القلاح الذي لا يملك أرضا لأزواج الناس يحرقونه » .

Page 38

Page 42 Fontanara

(١٥) الأرض ص ٩٣ .

(١٦) فونتانارا ترجمة كامل صليب ص ٢١ ، ٢٢ .

Page 10

(١٨) ص ١٢ .

(١٩) ص ١٤ .

(٢٠) ص ٣٠ .

(٢١) ص ٢٦٥ .

(٢٢) ص ٢٠٦ ، ٢٠٥ ترجمة كامل صليب

Page 78, 94

(٢٣) ص ٤٨ ، ٥٢ ترجمة كامل صليب

Page 23

(٢٤) الأرض ص ٣ .

(٢٥) فونتانارا ص ١٠٦ ترجمة كامل صليب - الأرض

ص ٣٩ .

(٢٦) ص ١٢٠ ترجمة كامل صليب

(٢٧) الرواية ص ١٢٥ .

(٢٨) فونتانارا ص ٤٨ ، ٥٦ .

(٢٩) دراسات في الواقعية جورج لوكاتش ترجمة نايف

بلوز نشر وزارة الثقافة السورية ص ٢٩ .

(٣٠) الرواية ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٣١) ص ١١٦ .

# الطاهر وطار.. والرواية الجزائرية

سَيِّد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، ولها المؤلفان العريتان اللذان تتشابه ظروفهما - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يلف الأمر عند هذا الحد ، بل إن الأصول الروائي المؤقت قليل ، كما أن عيظوات تطور الرواية الفني هناك بطيئة بطيئة ، نظراً للظروف القاسية التي عاشتها الجزائر ، والتي لا تحل على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبيل المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يصحروا لنسب أهمهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني . وتنبأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتعطيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تشكل جمعية تحت ستار ديني أو إصلاحي أو تروبي ، إلا وهي تستهدف - في الخفاء - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وعظوة أولى من عيظوات التعبير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، وليمكن الجزائريون من الواجهة الروحية الملمرة للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتى لبث الروح الحياضية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في مشاركة التحرير ، والانخراط في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكاتب أن يطرخوا ويأملوا ليكتبوا رواية فنية ، تستلزم كتابتها استقراراً نفسياً ، وصداً ذهنياً ، ووقفاً متقدماً ، وشهراً من استقرار النظم والعلاقات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان اللاهث ، والفكر الحادى ، والطفل المقابل . إذ إن كل ذلك يعيش ثورة ولوعة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شملت الطول والقلوب والهيون والأذهان والمشاعر إلى الفوار ، وأعيانهم ، وانتصاراتهم ، وبما يجهم ، وأمر تطلعاتهم .

برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والثرية بها ، لتفسيرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذى أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية .

فدلفي هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر نفتشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لاقت للنظر . ففى الفترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفى الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٧ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

القصة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكلبيات الأدب في الجاهليات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن المصنحات الأدبية في الصحيفة اليومية « الذهب » ، وكذا مجلات « المجاهد الثقافي » و « الثقافة » جهدت في نشر بعض القصص ، والمقالات المتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والطبيعية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع

ولما بعد الاستقلال ، صار لزماً أن يفكر الكتاب الجزائريون في الإكدام على هذا القرن من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تلمعت الظروف ، وانتبت العوامل الخارجية الملوحة ، وتبلور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعبير طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسى والثانوى والجامعى . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربى بأفكارهم وقراءاتهم ومجاربهم ومشاهداتهم ، كما طفق الدارسون بالدول الأوروبية يعودون بمفاهيمهم الجديدة من الأكشال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة

باللغة العربية لم تصد الثلاث روايات<sup>(١)</sup>.

وإذا كان «أحمد رضا ححو» قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى» ، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات اجتماعية ونقدية ، وبعض القصص القصيرة . وقد طبعا في تونس ، والقي فيها أثر الرومانسيين ، وأسلوب مصطلح لطف الخطوط...

ومن ثم طالت المسافة الزمنية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينيات على يد «عبد الحليم بن هدولة» الذي أصدر روايته «روح الجنوب» ١٩٧١ ، و «نهاية الأسس» ١٩٧٥ ، وروايات «الطاهر وطار» الذي نحن بصدد الحديث عن نتاجه الروائي .

\*\*\*

وربما يكون «الطاهر وطار» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن . ونحن لا نطلق القول - هكذا - كثيرا اتفق ، على عرواته ، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن يستمر في الكتابة ، وحل مواصلته الإبداع ، دون انقطاع . إنعاشا منه بالذور الإيجابي للعمال الذي يلهمه الأدب في حياة مجتمع كاتجيم الجزائر . كذلك فإنه - في فنه - يبدو واضح الصديق مع واقع الناس في مجتمعه ، ومع حركة هذا الواقع ، في تطورها ، وغرورها الصاعد ، واستمراريته للمستقبل ، بمعنى أنه يؤمن بالآفاق في سبيل المستقبل ، ويتمد نظره لتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد .

والناس الذين يرتبط بهم - فكريا وفنا - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه ، والذين يعيشون حياة نضالية يومية متصلة ، مليئة بأفان من المدايب ، والقهقر ، والمكناح ، والألم ، ومع ذلك فإنها حافلة بالتفاؤل ، وهو يحاول أن يتغل من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأفكارا مفيدة ، تبلغ حد البطولات التي يقبل التاريخ على تسجيلها في صفحاته .

ثم إنه لا يفضل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العرفي الكبير ، إنه يرتبط بين الاثنين ، ويعدهما وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنقسم ، إدراكا منه للدمور المهم الذي أودته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية ، في إبان اشتغالها من أجل الاستقلال والتحرير .

ذلك أنه واحد من اشتراكا اشتراكا فنيا ومباشرا في صفوف الثوار ، ومن ثم كانت جل موضوعات رواياته ومضمونها . ثم كان صلفه مع الثورة ، وواقعيته في التعبير عنها ، وتصويره الحقيقي بتاريخها ووقوعها . ولعل إسهامه هذا جعله يفت في موقف مختلف تماما لأولئك المثقفين الذين آثروا الإصعاد عنها ، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هنالك . قاصدين مصر ، أو سوريا ، أو تونس ، أو العراق ، لكي يبدؤوا تعذيبهم ، أو ليستكفوا حتى آخر الشوط ، لأن منهم من يقى بعيدا عن آتون الثورة والمركة ، حتى حصل على درجة الدكتوراه ، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثا عن منصب أو وظيفة عليا .

لكن الطاهر وطار لم يشكر في شيء هكذا ، إذ دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأى مواطن عادي مخلص لبلاده - إلى البقاء حيث الثورة والثوار . ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي ، بل إنه السبب في كونه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي . اختار طريق التنقيب الذاتي وسيلة وحيدة ويمكنه لتلبية قدراته ومواهبه ، وبجمل «الشعب» بنبهه الرئيسي ومنطلقه في رؤيته الأدبية والفنية والاجتماعية ، يستمد منه شخصياته ، ومواقفه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، ولغته ، وسحره القصصي . ويتجرع بكل هذا - من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي - إليه ، أى «الشعب» .

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب القارئ نماذج جيدة من الأدب العالمي الذي حاول تعريف القارئ به ، كما قدم بعض صور للكتاب القويين الذين التزاموا بكل ما يحرم الإنسان العادي في بلادهم ، وإن لم يواصل العمل . واكتفى بأن يكون نفسه النموذج الحي الرقعي ، من خلال ما طبقه يقدمه للقارئ الجزائري .

ذلك أنه كان مشرعا على الملحق الثقافي لصحيفة «الشعب» العربية اليومية . قبلها كان رئيسا لتحرير صحيفة «الجبهة» الأسبوعية النضالية الساخرة . كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق أحمد بن بيللا ثم ما لبث أن حصل مراتبا بالجهز المركزي لحرب جبهة التحرير الوطني الجزائرية . ومما يذكر له أنه - في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - نزع بجميع حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والألحان ، للثورة الزراعية . كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة -

لم يطلب وظيفة أو منصباً أو بعة في الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك ، بل إنه اكتفى في حياته بالإلتصاق الشديد لعمله القصصي والروائي ، بعيدا عن صخب الندوات والمحاضرات ، والإذاعة ، والتلفزيون ، والذرة حول ما يكتب . وهو موافق صادقة طبيعية ، تتسم مع سابق مواقفه ورؤيته النضالية والفكرية .

ويبدو أنه لم يفكر جادا في الإكدام على طبع نتاجه الأدبي ونشره ، إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر ، بعد تسع سنوات من الانتفاضة ١٩ يونيو ١٩٦٥ . وهذا هو السر في تتابع صدور أعماله المنتورة ونلاستها . وقد تبه لذلك ، فسلح تاريخ كتابة كل عمل أدبي في نهايته ، حتى يكشف للقارئ الفارق الزمني بين تاريخ كتابة العمل ، وزمن صدوره . وليس من صغته ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله في وقت واحد ، إذ منها ما صدر في الجزائر ، ومنها ما صدر في بغداد ، ومنها ما صدر في بيروت ، وهكذا .

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية ، كان يدون الظروف التي أسطحت بكتابها ، ثم نشرها . مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «الآلار» : (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر ، كان يطغى على الشعور بالمدب . إن بلادي تسير إلى الأمام بخطى صلاطة ، المدارس تبت من الأرض نبتا ، والمهاد تتناول في المدن والقرى تتناول ، والمعامل تنقل بالآتيا أرضنا شرقيا وغربيا وشمالا وجنوبا ، والإنسان في كل ذلك يتطور ، وأنا مشدود إلى هذه القصة ، أنتزع على الماضي ولا أساهم في المعركة الحاضرة ، حتى أنسى هذه ، حتى أصم إلى الثورة عن آخر الجبلور . بعد ذلك أنكب على إبراز نفسي الجبلية لبلادي العزيزة . ذاك ما كنت أنسى به القصة ، طيلة السنوات السبع . واليوم ، وبعد أن أنبت هذا العمل الذي أمل أن يحظى برضا القراء ، وابتهاه القاد ، يصبح وعدا على ، سأقطع من عصرى سنوات أخرى ، ساعة فضاة ، لأضع رسما جميلا لبلادي الثائرة .. بلاد السير الذاتي والثورة الزراعية ، وأنعم جميع الثروات الطبيعية ، والمسيرة على تجارتها الخارجية ، والمصنعة ، والمتنفة ، والواقعة إلى جانب جميع الشعوب المتكافئة في العالم ، وإلى جانب مريدي الحرية والسلام والعلم . )<sup>(٢)</sup>

تأجحة أخرى، وساجدة القارئ - بالعبارة - في الجزائر من تأجحة ثالثة .

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالحلم والرومانسية واليونانية والإنجاز والتفصيل والريز، وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية، الصريحة، الصادقة، الباشرة، التي تنقل إلى القارئ صورة أئمة عن المناخ الذي عاشته الجزائر، وللشكلاات التي يعاني منها إنسان اليوم. كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مسئولاً، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار وبعضهم والبعض الآخر، وبينهم - بمحضين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار. ومن خلال الثورة استطاع أن يبين قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته. وهذا ما تؤكد روايته الأولى «اللاز» .

في «اللاز» .. يحاول الكاتب استكشاف نـُزُل الثوار الحقيقيين، الذين يخرجون من قاع المجتمع، ومن باطن الأرض القفازة، ليناضلوا، وليفعلوا، وليحلموا، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنيتهم. فالثورة بهم، ومنهم، ولأنظالم، أمثال «اللاز»، هذا القبط الذي لا تذكر، حتى أمه، من هو أبوه. وكأما النقطته من بين الرماد مثل الدجاجة، برز إلى الحياة بمثل كل الشرور. كان في صباه لا يعرف أرباب وباشات المدارس، يشرب بها، ويختلف حفلة ذلك، ويهدد الآخر، إن لم يسرق له القود من متجر أبيه، أو الطعام من مطبخ أمه، حتى إذا جاء يوم الأحد يادر إلى المصعب، شاعراً ختجرف وجهه الصغار حتى يتزلوا عن إرادته، ويكثروه منه. تارة يدورون لكل لاصب، وتارة يشتط، فيطلب حشرة. لم يكن يحدى معه، لا لتدخل الآباء، ولا تدخل «الفاطمة»، بل الويل كل الويل لمن يتجرأ، ويبلغ عنه أباه، أو أخاه. مكابر، معاند، وقع ضمتت، لا يتهمز في معركة، وإن استمرت عدة أيام، يضربه لذه حتى يعتقد أنه قتله، لكن ما إن يستدعه، حتى ينهض ويسرع إلى المجاعة، أو يرمى على خصمه، وإن فاته ذلك في نفس اللحظة أو اليوم، أعاد الكرة مرة ومرة، بما جعل الجميع، كباراً وصغاراً، يهابونه، ويتحاشون اصطدامهم، ويتنازلون له عن حق أو باطل ... اللقيط، كالحمار، واعتقد الناس أنه سيبدأ، أو على الأقل، تحف وطائمه، ازداد سماعه، وتعت فيه شرور، لم تكن لتتوقع (١٩)

بعض الأسماء التي وصلته عن طريق الترجمة (٢٠) . إنها صرخة في وجه الذين لا يسيحون عن الأدب المكتوب باللغة العربية في الجزائر، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد، الذي صدر عن كتاب حرب، يؤمنون برويتهم ويتزبون بها. ولينحمنون بقضايا شعوبهم، ولينزمنون التزاماً داخلياً تابعاً من وعيهم الذاتي، وإدراكهم الموضوعي لما يجب عليهم، بضرورة التعبير عن واقعهم، وإنسان مجتمعهم، ولحظاته الحاضرة، وأيامه المستقبلية.

\*\*\*

والكاتب الجزائري الطاهر وطار من مواليد ١٩٣٦. صدر له حتى الآن، مسرحية «الطوبى» و«عذرات من القصص القصيرة هي: «فدان من ليلي» و«الطلمات» و«الشهداء يعودون هذا الأسبوع». أما رواياته فإنها «اللاز» ١٩٧٤، و«الزوال» ١٩٧٤، و«الحواشي والقصير» ١٩٨٠، و«الملك والموت في الزمن الحواشي» التي يعتبرها الكاتب ثلثي روايته الأولى «اللاز»، وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر ببيروت ١٩٨٠.

وفي كل هذه الأعمال، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح: فكرياً واجتماعياً وسياسياً. فهو يميز بالاشتراكية كمثل حتى للشكلاات المجتمع الجزائري، ويتصبر للطبقات العاملة، زراعية وصناعية، وينبذ البورجوازية وأصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال. وهو يؤيد الثورة الشاملة، الحولية، التقدمية. وهو في قصصه ورواياته، واقعي اشتراكي، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون. لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن تسلت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل، كالباشرة، والخطابية، وتغلبت المدف الثوري على حركة الشخصيات، والأحداث الفنية، والحوار الحلي، والبناء الدرامي.

إنه لا يخفى التزامه بكل ماورد في اللياق الوطني الجزائري، وبالانجاء السياسي والاقتصادي والثقافي الذي كانت تنياه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراسل هوراي يومين، لأنه يرى، بل يعتقد، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية. ومن ثم جاء استحقاقه للمفسون السياسي والاجتماعي في رواياته. وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية، والمرحلة السياسية التي كبت فيها أمهاله من

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكاتب القصة والرواية تستلهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية، وبالتاريخ القومي، ويجرّكت النضال، محمى أنهم في الأغلب الأهم راحوا ينظرون إلى الماضي، إلى الوراء. ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل ومشرق، فإنه يجذر من التوقع داخله، ومن عدم الالتفات إلى الحاضر السالر قديماً. بل ذلك قد يبعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم، ويجعلهم لا يسيحون للشكلاات التي قد تطرأ في حياة الناس، وعلانياتهم الجليظة بعد الاستقلال، والقضايا التي تطرح نفسها أثناء فترة التشديد والبناء

أما ما يشير إليه من موضوعات ومسائل يلزم الالتفات إليها، والتعبير عنها، أو تصويرها، واتخاذ مواقف منها، فإنها الثورة الزراعية، والصناعية، والثقلية، ومسائل الإصلاح الزراعي. وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن. فالشرطي جديد، والوظائف جديد، والتاجر جديد، والمحاكم جديد، والموت والحياة، كلاهما جديد. في كيان السليخ من كيان آخر، وراح يقع أثر شخصيته وأسماها. وهو في سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من الصعاب والتناقضات.

وكان طبيعياً أيضاً أن يجدد الطاهر وطار موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية وروايتهم، من أمثال مالك حداد، محمد فريب، كاتب ياسين، وخاصة أنه فرجى بأن دارسي الأدب ومؤرخيه من الغربيين في أوروبا، وفي بعض البلدان العربية كذلك، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية. ولما كان هو وابطد أن يحرص على تأكيد الانتماء العربي، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر، وعلى إعلان ما يجري من اجتادات جديدة، في كل الجوانب والمستويات، فإنه كتب محاولاً إقناع المثقف في المشرق العربي بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية، وأن انحصاره على معرفة كاتب ياسين، ومالك حداد، لا يفي تنمناً في المعرفة، فهؤلاء صلبة صلبة، يجملها أدبها في متناول العالم أجمع، بل قد يفي تقصيراً ليس في حق زملاء يحاولون الإسهام في إثراء المكتبة العربية، أو في حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته، التي استهدفت ولا تزال تستهدف للغزو الاستعماري والإمبريالي. وإنما في حق نفسه بالذات، كمشكلا لا يكلف نفسه عناء إطالة عتقه ليري، من هناك خلف

بإحباطها أناسي. وهذا يؤكد أنه لم ينفذ إليها من الصفات الخلقة للعامة، اللاسقط، ما جعلها غريبة، بجدة من العقولية والتصديق.

ويتأكد لنا ذلك أيضاً، في تصويره للحوت من الجزائريين أنفسهم، أبطال الحركي الذي فر من الكتكة، والذي أرسل - كجاسوس - للاستطلاع على الشبكة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف المسكر القرنينين، وبمطوش الذي استخدمه القرنينون في التنكيل بملكته «سيزي» وزوجها الذي هو همه في نفس الوقت. وكيف أنه عاشرها أمام زوجها - همه - مرة، ثم فلتك بها، وقد جنت في المرة الثانية، وانتهى أمره معها بأن مزنها بالقاس، وما لبثت أن فلتها برصاصات سلسلة (٣٧).

وعلى هذا النحو تتجلى صفحات «اللاز» بالثقل لكل الأوضاع والأشكال والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية. ومنذ الصفحات الأولى للرواية نلاحظ آراؤه الناقدة، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستثمرون شهداء الثورة، ويذهب إلى أن الشهداء اللذين شاركوا في الثورة قد استغلوا الجاهدين، قد تحولوا إلى بطاقات تبرير للبربر، لا يحصلوا على منافع مادية ككل ثلاثة أشهر (ثلاثين شهراً) أن يتحول شهداءنا الأحرار إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر، ثم نظلنا مع دورياتنا في انتظار المنحة القادمة (٣٨).

وبآاء الشهداء لم يعدوا يملكون إلا الأثر في انتظار الموت، لا شيء إلا لأن أبنائهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشبان على رؤوس تكاد تقطر دماً، البرانس مهلهلة، ردة، متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك حديد، والأوجه زرقاء جافة. ليس لنا من المخلص إلا الناس، وليس لنا من المخلص إلا الموت، تأكل كالجرائم، وليس غير (٣٩). لعل بطاقتك بتكرام هؤلاء، أو بضمان حياة واحدة هائلة، وتستقبل أفضل.

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً، فإنه في غالب الأحيان، يملأ صوته، وترفع نبراته، وبخاصة عندما تغد المناقشات السياسية، ويظهر أمرها. فتمت مناقشات سياسية بين زبدان وأنشيه وكدور، حول تجميع الشباب، والمعارك،

الرواية، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية. وامله عن طريق تلك اللاصق الظاهرة تمكن من التحام غرقة الضابط المحدث الشاذ، الذي لم يسع لأحد بانتهاك أسرارها الدينية سوى «اللاز». ومن ثم سخر «اللاز» بذلك وحسنه القوي ووطنية الحادة، موقفه، حلقة الثورة والوطنيين الشرفاء: «تق حجة واحدة، قوية بعض الشيء» في فائدة اللاز، هي أنه لا أحد، يستطيع نسبة حياته واحدة معينة له. وجميع اللين يلقى عليهم القبض، ويكون تحت التطبيب في الكتكة، بعد خروجهم، يتنن على اللاز للمخدرات التي يقدمها لهم. إنه لم يشهد أبداً ضد أحد، ولم يتدبر مرة في أن يشهد للقاتلة من يستشهده. كما أنه لا يتنن عن تقديم التبع، ولله، لكل من يطلبه، مع أن الحوتة المحظيين هم اللين يقومون بتطبيب لإخراهم. (٤٠)

قريباً من مستوى «اللاز» الاجتماعي والتضال، تقدم الرواية عدداً آخر من الشخصيات العادية، ليكونوا - جميعاً - تجسداً لحركة الشعب الجزائري في ثورته، بمعنى أنه لم يتنن شخصياته من القيادات التاريخية أو الزعامات الشهيرة، بل التقط أناساً عاديين جداً، يؤدون دورهم الوطني اللازم، من أمثال حمو، كدور، زبدان، آحمزي، سي المرجي، يستخدمون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل، ولتهريب الجنود، وللقاومة، ولقتل الأتباع والمؤن والسلاح، ولطفاح المسكر القرنينين.

كذلك فإنه يجرهم حركة طليعية إنسانية، ويقدم أسلامهم البسيطة، وعطايهم البورية، وممارستهم للجنس أو للحب، كما نجد ذلك في تصديده علاقة كدور بزينة، وعلاقة حمو بالأخوات الثلاث: دليلة، مباركة، غريخة. «اللاز نفسه» بعد أن ارتدى زي السارجان، الذي ضربه ضربة مبرحاً، والذي حمله طويلاً وأجبره على الأعراف بمطومات من زمالته، لم ينفذ الكاتب الجانب الإنساني لديه، وكيف نراه يطلب الحمر قبل التصريح بما يريدون. وعندما جاء رفاقه أعطاهو بعيداً، وليساخوه على الحرب؛ لم ينس قارورة الكحول، التي وثب نحوها وانصطفها، وسرعة ورشاقة قلبها في جيب سرواله، وتبع الجماعة التي انتظمت في صف كما لو أنها إحدى دوريات التفتد. وهذا حرص من الكاتب على التماسك الإنساني المفقول، القابل للتصديق، مع شخصياته،

هذه الشخصية المتناقضة، الشاذة، الشريرة، سرعان ما تتحول بكل قوامها هذه، إلى أنوث الثورة، فتصبح حجر الزاوية في كل الأعمال القاهر التي لا يقدر على أدائها إلا «اللاز» وحده. وقد وفق الكاتب في إقناعنا بدموره، ويصدق غمها، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائي. بل إن الكاتب يتنن أن يتنن صفحات الرواية تنف من الأخبار الخاصة باللاز، وبماضيه، دون أن يحتاجنا بتاريخ حياته منذ الصفحات الأولى. وكان كلاً أدرك أن إحساناً بهذه الشخصية المجادة قد يتنن، إذا به يلفظ حلقة مشرقة بطولية، ويسلط عليها أضواءه القاهرة، ليغمق لدينا الشعور القوي بقيمة «اللاز»، وبأهميته ماضياً وزعيماً: «جنديان يجران اللاز من ذراعيه، وغاية يستحقونه السير، بالكلمات، والفرب بمؤثرات البنادق، بينا النداء تتنن، من أفه وجنتيه، وجنتيه وشفتيه، وهو يتنن تارة، ويقاد أغرى، صاباً سبلاً من الأنفاس الداهية، شامخاً لأحد الرب وحجاده. المنظر عادي بالنسبة لجميع المشاهدين، هذا كدور الذي ظل حلقة براتب كل حركات اللاز، ويقبل كل كلمة يتنن بها، إلى أن بلغ الموكب باب متجره.. بلذ اللاز، آجره جده، حتى تمكن من التوقف، ثم نظن إليه ويصف في وجهه مزجراً: «راقم المنظر، يا مختارير حانت ساعاتكم كلكم». (٤١)

عندئذ يترك كدور مغزى تحذير «اللاز» للمضالين التوار. ارتضى أن يكون الضحية. وعرض أن يقع رفاقه في أيدي السلطة الاستيعابية الفرنسية. ذلك أنه ظل يخال على الحياة، وعلى الناس، وعلى القرنينين، فبادر إلى مضادة المسكر، وعاد يذهب على الكتكة، إلى أن التحم مكتب الضابط الفرنسي نفسه، ولم يعد يبقده. فلا أحد يمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة. في الجزائر يطلق هذا اللفظ «اللاز» على الإنسان الذي لا يتنن رؤيته تتألف منه، أو تفراً وأعدم أرتاح إليه، وإن كنت - في نفس الوقت - مضطراً بمحكم الظروف لمقابله. لكن على مستوى أوراق اللب، ويعتبرون أن الرقم القاهر دائماً، والمطلب أبداً، في حين أن اللفظة في الإنجليزية تعني: الحار، أو الشخص الأبله، الأحمق، المنيد، أو ذلك الذي يتصرف بمحاكاة، جاعلاً من نفسه سفيرة الناس استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته الفنية - «اللاز» - كل هذه الأبعاد. ورغم ذلك جعله الشخصية المحورية في

والحرق، والوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر وبنس وعسري وجهل وسرفس وظلم. (صفحات ٤٤، ٤٥). كما أن هناك اجتماعاً معولاً دار فيه حوار بين زيدان ورفاقه المناضلين، نجده قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١)، وليس ثمة ما يدعو إليه من الناحية الفنية. وقد كان التلميح كافيًا جداً بدلاً من الإسراف في الحوار الصارخ المباشر.

**وشخصية الكاتب سافرة جداً عندما يكون الحوار حول التناقضات الطبقية، حيث يكشف عن وجهه الطبق، وإيجازاً الحاد للطلبات المظنونة.** الثورة - في نظره - ثورة طبقية لتحقيق الاشتراكية بين فئران الجزائر، أمثال اللاز وحسو وقدر وصى القرصي. وبين أعضاء الجزائر والبرجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة، ومن ثم فإنه يرى النضال الحق ينشأ أن يكون في جبهتين ضد قوتين متحدين: ضد الاستعمار أولاً، والبرجوازية المتفككة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً. وهذا واضح جداً في ص ٢٠، ٥١. وفي غيرها. (ينبغي أن أهتم به أكثر، وأصمق وجهه الطبق) <sup>(١١١)</sup>، (المهم في الوقت الراهن أن يقرى إيمانهم بوطنهم، ويحرته، وحر مل الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأعداء منهم مثل المستعمرين، أعداء اليوم، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين، وحتى إذا ما قهروا، وأحزوا رؤوسهم للعاصفة، فإنهم سرعان ما يسترجعون وسيطرون على الوضع) <sup>(١١٢)</sup>، (هذه الحركة ينبغي أن تنهى الصراع الطبقي من الآن، وإلا بقيت مجرد حركة تحرر. الخطر كل الخطر أن يحول الاستعمار إلى صالحة، فيعلن عن انتهائها، ليخلف الوطن بين أيدي الصلابة والصانع) <sup>(١١٣)</sup>.

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً: (الصح هو الحق. وهذه البلاد ليس فيها حق، لكن سيأتي يوم، ولا يبق في الوادي إلا الحجارة، إلا الصح، إلا الحق. يخرج الفرنسيون، يفتقر الأعداء وينعدمون، ينأى جميع الناس عن الشيخ، نقرأ كلمتنا، تنمل الحرية والرومية، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية. يصبح الحاكم من عندنا. الشاذليط، والحرابة، والقالة، والشرطي، منا. نصير ضاهمين، نظيفين، جمبيين، محبرين، كاترينيين) <sup>(١١٤)</sup>.

أيًا ما كانت للنقد الفنية القليلة التي قد تزعج على رواية «اللاز»، فإن الطاهر وطائر يثبت نشره هذه

الرواية، جعل كل الأفكار تتجه إليه، كما سبق أن اتجهت إلى عبد الرحمن الشراوي بمجرد صدور روايته «الأرض». كل منها كانت علامة على طريق، وحملت رؤية جديدة، وحركت وأقامت آسناً، واستهلفت شيئاً أبعد ما يكون عن التبعية والقرية. كل منها تصدر عن معاناة طبقية، ومعاناة واقعية لا متخيلة، وكل منها تلح بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة، بالرغم من بساطتها وسهولتها.

وبالرغم من أنه كاتب مشارك في الثورة، وينحاز إلى قواها الفاعلة، فإنه لم يسلم بصراعها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستعمار والتخلف والظلم، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم. فزيدان والد «اللاز» لوري شويحي، ينضم إلى الثورة من وحي وعن اقتناع بحقيقتها، يتحدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالانضمام بصرف المناضلين، بيد أن الثورة تعلمه، في موجة التطهير التي قادتها جبهة التحرير، بدعوى التخلص من الأحزاب، حفاظاً على سلامة الثورة، ووحدة صفورها، لأن زيدان لم يتخل عن فكره الماركسي، ولا عن عقيدته. بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين في وطنيتهم، إذ إنهم اعتزلوا عن قبل رجال الثورة وأودعوا على قاع الجبل، وفي الحب، لا يديرون ما يصيرون، ومع ذلك فإنه يسلمهم متناحرين تماماً لأهداف من اعتزلهم، ولا ينظرون إليهم إلا نظرة الرقيق إلى الرقيق.

**والطاهر وطائر في هذه الرواية وفي غيرها، نجيا تماماً من التأثير بنحيب محفوظ.** ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب، وبخاصة في البلدان التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً، قد ساروا في ضوء كتابات نجيب محفوظ، وعلى مدى أسلوبه. وهناك من راح يقلده مع تغيير في أسماء الشخصيات، والأماكن. أمّا الطاهر وطائر فإنه لم يتأثر إلا مؤثريه اثنين: عقيدته ورويته، وولع الحياة في مجتمعه، ونأى بنفسه عن محاكاة نجيب محفوظ، وعن التأثير بالكتاب الغربيين، وكتب رواياته بشكل تقليدي، ملتزماً بالبناء الفني المألوف، الذي لا يسي إلى أي إغراب أو ثورة أو تنقيد.

في بعض الأحيان، قد يوصي إلى قارئه بأنه يستغرق في ذكر تفاصيل وجزئيات متباعدة، لكن سرعان ما يكشف القارئ أن هذه الجزئيات التي راح

يلمسها من هنا وهناك وهناك ليست إلا أشياء ضرورية ومهمة لحلمة الجو العام، والمناخ النفسي الذي يسود الرواية. فأتت لن نتقدها فيما يثار حول «اللاز»، دون أن تكون ثمة إشارات أو تلميحات إلى بعض التبعات البسيطة الذي طرأ على حياة أمه: «صارت تشتري السكر بالكيلو، والقهوة بالعلبة، والزيث باللتر، بل إننا من حين لآخر، تشتري علبة حلوى الفرك، أو شيئاً من الجوز أو الفز، بينما كان الدخان لا ينبت من كوخها إلا من ستة لأخرى.»

وهكذا، فإنه لم يسرف - لأنه كاتب واقعي - في تجسيد الحالة الاقتصادية للأمر ونقصيها، تأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القوادة للضباط الفرنسي الذي يربط باللاز بملاحة غير مفهومة للعامه، وإعما حاول أن يكون محمداً ومقولاً ومعتقلاً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأمر.

\*\*\*

وإذا كانت شخصية «اللاز» هي حجر الزاوية في أول روايات الكاتب، فإن رواية «اللاز» هي المحور الذي دارت حوله بقية أعماله، لدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة «العقل والموت في الزمن الحراشي» الكتاب التالي لللاز. ولعله يخطئ نفسه منذ البداية كاتبة رباعية روائية: في الجزء الأول منها - «اللاز» - عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط، طوال ثمانية أشهر، إبان اشتعال الثورة، دون أن يكون مؤرخاً، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت، أو وقع ما يشبهها، إذ وقعت منها في زاوية معينة. ليأتي عليها نظرة القصص الخاصة. ثم جاء الجزء التالي في رواية «الزوال»، ليتسلل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعضائها الداخليين، عندما بدأت تعلن عن انهيار المادى الاقتصادي في حياة الفلاحين. إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي، كشف وتيرة للقوى المضادة التي أسفرت عن وجهها القبيح، وراحت تخطط لاختفاء أعلام الفلاحين، ولتوزيع الأرض خفية، ولتدمير عخطات الثورة، ولضرب كل المؤيدين مثل هذه المحطات الحزينة. «الشيخ بر الأرواح» - على سبيل المثال - وهو يبدو للقارئ عاصفاً على القديم، حريصاً على الحرس على مستقبله كما هو - لا يرضى عن أي تجديد أو تطوير، بل إنه يلمن كل من يذكر هاتين الكلمتين: لأنها ترتبطان بما يسمى «الاشتراكية» التي سوف تسلبه ما يتصور أنه حق خاص جداً له وحده. لذا أصعبت نظره إلى كل شيء بصيغة معادية، نائرة، رافضة. فهو يرفض عدد السكان المتكاثرة في مدينة «قسنطينة» كما يرفض التسولين والتسولات، ويقرر

لم قاتلوا له ، وصاروا سندا يستند إليه . حمل موهبهم وشاكلهم ، ومعنى من أجل التعبير عنها ، في مراجعة الزعماء المستغلين الذين يتبنون الحركات ويتصرون دماء الناس . وإذا به يسرهم نفسه ويترق ترقيقاً ، وإذا بالناس يلتفون حوله ويقتلون له ، إنه رمز لقبيل العمال الطيب ، الذي يتصر في النهاية ، ويعرى أعداء الشعب من الحكام المصوص . وأيضا فقد كان الكاتب حرصا على تبيان أن قرية الأعداء أنشبه بالنظام الشيوعي الصادر ، لكنها القرية المتقدمة - تكنولوجيا وفكرياً - عن باقي القرى التي مر بها . على الحوات ، وهذا هو الانطباع الذي يسر عن نفسه في كل روايات الظاهر وطائر .

هناك أقوال جريئة مثيرة هنا وهناك . وأيا ما كانت الشخصية التي تصدر عنها ، فإنها أقوال الزلزال أولاً وأخيراً . والأصل على ذلك كثيرة . وإن القصر لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة أو معصفاً . الطفل والشقة لا يدخلان لقلب الموصوس إطلاقاً . كيف يفتق أو يعصف التلم ؟ (١٧١) ، « القصر يقر بلحج المخير ، في شحش في الحوات ، إذا كنتم حقا تحبون السلطان وتكونون له الولاء التام - فما عليكم إلا اتباع أهل قرية التصوف والانصياع إليهم » (١٧٢) ، « منذ مصور طولية ، لم يقدم واحد من الرعية ، من حيث وبزك صنته . ولقد كنت في الحوات عما كنا نعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة . أتيت أنا القصر في ، وأن الرعية في آخر . وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظره إلى الماشية والطير والحمام والدواب . وغير ذلك مما خلق ، ليؤذي له خدمة ، وليس يئلي من خدمة » (١٧٣) ، « أن تنهب بالقرعة والسحر تحرق . أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل . أو أن تحسد على ما قد تال من نعمة فتقتل . هل فكرت جيداً ما على الحوات » (١٧٤) ، « وأشهر » هؤلاء إبنوة على الحوات ، المجرمون السفاحون . لقد اعتزفوا في الساحة وكشفوا عن سرزمهم الحبيبة . هذا هو العرش إذن » (١٧٥) .

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع . في آخر رواياته « العشق والوفات في الزمن الحرفي » ، ١٩٨٠ . وهو في هذا الكتاب يبدع أبطال روايته مجموعة من شباب الجامعة ، من تطوعوا للمشاركة في أعمال الثورة الزراعية . إنهم جيل جديد يختلف عن قدامى المجاهدين ، يعرفون مناضل العالم الثالث ، ويعرفون بالثورة ، ويعرفون أنها تناقضات القبطية الحديثة بهم . يعبرون لحظات المراهقة الفكرية ، وإن كانوا قد تخلصوا من عقد الجبل والقرع والاضطهاد العمود المتوقف .

وشلال فرة الطرقة القصيرة في إحدى القرى الجزائرية ، تثار خلافات بين للمسكر الرجعي من بعض

العري ، تميزها مناقشة الدائمة لابن خلدون . وتحليله نظريته ، وإيمانه النظر في آرائه الخاصة بالمدينة والعمران والبدو والحضر وما إلى ذلك .

...

ويتبحر الظاهر وطائر في روايته الثالثة (الحوات والقصر) على الطبقة الحاكمة حصوناً وكلاهما ، وأسوارها للثيمة . بعد أن خرجت من قاع المجتمع لتختصم على الفسة . إنها القوى الثورية المضطحة التي نبتت من أصول شعبية فقيرة ، وارتقت باسم الشعب ، حين أجادت التعبير عنه بشكل متفعل ومزيف ومصنوع . وسرعان ما يكتشف الناس الماديين أن هذه القوى التي تنهب المصالح ، والرامة ، والأصالة ، والتي فتت وحدة الجماعة ، وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي ، والتي تستمر الفقر لإذلال المجهنمين . والجس لا متصاعص دم الأصحاء - هذه القوى المضطحة المشيدة - ليست إلا مجموعة من المصوص . يفتقون البيون الحليلة . ويعرون الأيادي الكادحة القاطعة . ويفتقون بالمدحمة ، ويتيون الرعب والفرع في نفوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب الموعر . وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم والفرح منه إلى الموعر . وقد توسل بالرمز ، ليقول كل الآراء والمنايا التي أشرتها إليها . اصطنع شخصية « على الحوات » - الصيد - لتحمل كل الملامح الشعبية المتأصلة . كاتلغاف في خدمة الجماعة . حقن بل ظهورهم العداة ، والذكاء المتوقد . الذي يستبان به في أشد الوافق تحميذاً . لحمة الناس - وخيرهم . والصير للوصول إلى الهدف الإنساني . وهو يصادف عدداً من القرى . لكل قرية منها أناسها ، وأفكارهم ، ومطاليم . قرية الأعداء - قرية التحفظ - قرية الاحتجابات - قرية السؤالات . وكل قرية ترمز إلى معنى أو فكرة - كما أن السمكة الكبيرة ليست إلا رمزاً .

ولا يتصور أحد أنه يجب في الخيال الرومانسي الا محدود . ومنها بدا خياله . فإنه يعكس الواقع . في صور تدور إلى السؤالات عن إمكانية تواجدها . ولحق أن أراد أن يصرح بأن الواقع المأزق من الغربية والبلشدة - بالشكل الذي يجعل الناس يتعاملون معاً إذا كان معقولاً وجود هذه الصور الغريبة ؟ وإذا كان تصور وجودها - خيالياً - غير ممكن وغير قابل للتصديق - بل بالثا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل في يومنا . والناس يعيشونها لحظة بسيطة - ويوماً في إثر يوم ؟

وما لاحظه في « اللال » للاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يضرب على وتر الشخصية الشعبية ، للشقة والشعبي من وسط الجماهير . إن « على الحوات » إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فليحبه . وأخلص

من الحركة المظودة المتصاعدة ، ومن زحام الناس في الشوارع ، ويعطد الأرواح والرواح . ويلعن الهال وتواجدهم في المدينة . وأحداث الرواية تقع في مدينة « قسنطينة » بعد الاستقلال بتسع سنوات .

وفي الرواية تركيز على شخصية « وير الأرواح » رمز التخلف ، والرجعية . نعمة تجربة الشخصية من الداخل ، وبخاصة في القسم الخامس المكون : « جسر المصعد » ، إذ يتعمقه الكاتب رغبة في استكناه داخله ، وضراره ، ورفاته المصدة المتناقضة ، بل إن الكاتب يفعل نفس الشيء مع الجد والأب ، ومعظم أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن المخرى واللا خلق واليوأث الدينية وراء سلوكه المراه . وهو يرد كل تصرف حاضر آتى إلى يواثف قدعية كاتمة . وكأنها موروثة لدى الجد والأب ، ثم ظهرت آثارها في نفسه « وير الأرواح » نفسه ، منذ شب عن الطوق ، في علاقته النسوية ، وزيجاته السابقات ، وعقمه ، وجسمه ، ورغبته العارمة في الاستئثار بالمال والعلم والجس والأرض .

ولعل هذا القسم من الرواية هو أبعداه عن المباشرة ، والإيضاح ، والخطابية ، وأقربها إلى الفن الصحيح . ولم يفصل الكاتب هذا المحيط النفسي عن الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث يتلور إحساسها الككل إزاء التطور العام والخاص الذي يلاحظه حوله ، لكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل : الأقارب الذين لم يتعلموا ، أوداد دورهم الوطني ، وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أراذل القوم ، استطاعوا أن يظهروا مجرى حياتهم . أما « وير الأرواح » فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، مشتبهاً بأفكاره ، متوقفاً داخل مصاحبه الخاصة ، متحاذراً إلى نفسه المخرية التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزلزال الذي يحطم كل ما جث على حياة الناس والمعدن .

(الظاهر النشال ضابط سام يعل ويريط . حار الحلاق شهيد . نيز الدلال الحلال ، أب لشخصية . بالي المفسل راض عن وضعه . سعدان مهرب الصايون والمخدرات صهر لضابط سام يعل ويريط . صدقت يا رسول الله . صدقت يا حبيب الله . من علامات قيام الساعة أن يتناول الحفافة البراة ، رعاة الشاة في البنايا ، وأن تلد الأمة ربتها ، وأن يختبئ الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبق هناك أسفل وأعلى . فذلك علامة قيام الساعة . وما هي غل . إن زلزلة الساعة شيء عظيم » (١٧٦) .

والرواية كسابقاتها مكتوبة بشكل تقليدي ، حول شخصية واحدة ، وفي إطار زمن لا يتجاوز الساعات الست . وتلعب فيها ثقافة الكاتب الجبلية ، ومما يشته لتاريخ العري الحديث . حين يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية ، وما يجري في بقية البلدان العربية بتراث المغرب





# اللغة... الزمن..

## دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

كاذب. كانت عكس نحن إلى مناخات استوائية، وشموس لاسية، وأفاق أرجوانية.. كنت في عينا رمز لكل هذا الخنثى.. وأنا جنوب يمين إلى الشمال والصقيع<sup>(١)</sup> (لاحظ التناقض في استعمال الضمائر ومقابلته السلفيت بفسده). ومصطلح سعيد - بعد - كان على دعى بقبول اللغة، ومن ثم حصد إلى نوع من التفرّد في تعامله معها. وقد شكّل هذا «الوعي» منحنى لها في صياغة «موسم الهجرة» (ولكن إلى أن برزت المستصفون الأرض، وترشح الجيش، ويرعى الحبل آمنًا بجوار اللب، ويلعب الصبي كرة للاء مع الصباغ في البر، إلى أن يأتي زمان السعادة والحلب هذا، ساغل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة المتتوية)<sup>(٢)</sup> ويقول **الطيب صالح** مؤكداً أهمية الأسلوب، وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتي هي **المادة الخام** واللغة مهمة جداً جداً.. حصل ليس بين الشكل والمضمون، بعض الكتاب ظنوا تغليب المضمون على جمال الشكل، حتى إن كتاباً كباراً جديدين يكتبون بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال. اللغة مهمة جداً جداً<sup>(٣)</sup>. وهذه الغاية باللغة، في **الأسلوب**، وجسدت في روايات **الطيب صالح** بعض المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، بما فيها من إبداع وتصوير وإضمار وقطع وتكثيف، في إطار من الإيقاع والتريدي: «كان القمر يتسم بطريقة ما.. وكان الضوء كأنه نبع لن يجف أبداً، وكانت أصوات الحياة في «ود حامدة» متناسقة متناسكة، جملك تحس بأن الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر.. كل شيء موجود وسيظل موجوداً.. لن تنشب حرب ولن تنفك دماء.. وسوف تلد النساء بلا ألم، والوقت سوف يذبلون بلا بكاء..»<sup>(٤)</sup> ويقول في موقف آخر: «انفص السامر وقد أصاب الدم المسفوح كل أحد برشاشه. مات الحب أو كاد

شخصيات **الطيب صالح** - مستغنية من سيطرته على اللغة ووعيها بالزمن - تتنقل في سهولة ويسر بين الماضي والحاضر والمستقبل. قلائد هو **عالمها الخارجي**، والحاضر هو ارتباطها وإحساسها **بالعالم** «سيكون» «بهاذه ما هو «كان» «و بحرية ما كان». وفي المواقف التي تتردد فيها الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل، يصمد **الطيب صالح** إلى لغة تحمل القاطنات دلالات من ظلال المعاني للعالم الداخلي للشخصية. ومن ألحج أساليبه وأكثرها تأثيراً فيها مقابلاته بين **اللغة** و**الحدث**. ويقول الراوي قبل أن يقرر اختيار الحياة في آخر مشهد من «موسم الهجرة»: «بعد أن نزل إلى لاء: «تلفت بمتة وبسرة. فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب، لن أستطيع للمضي، ولن أستطيع العودة. وفي حالة بين الحياة والموت رأيت أسراباً من النمل تتجهبة شمالاً، حل بمن في موسم الشتاء أو الصيف حل هي رحلة أم هجرة؟»<sup>(٥)</sup> وهذا التكثيف يغدو **الطيب صالح** إلى معنى مغاير بين النثر والإيجاز، معنى ليس قاموسياً أو مصطلحياً عليه، بل هو نتاج شرعي للثقاق الماضي والمستقبل في الحاضر..

وقد جعل لتداخل الأزمنة «التواصل» شعورياً عضاً بين **الطيب صالح** وقارئيه. ذلك أن النمل المبر عنه في الموقف أو الحدث متداول ومعدّد بدرجة يصعب معها على الكليات القاموسية في استيعابها المادية أن ترفيه حقه. ومع ذلك تنقل لغة **الطيب صالح** على ما للشاعرية من لون وطعم خاصين، بما فيها من انسياب ورين ورقة وإملاء معبر عن شعور حي مكثف. وتستند على هذه الخاصية في لغة **الطيب صالح** بمرتزاج م. سعيد أول لقاء له يجين مومس: «رائق فرات شققا داكنا كعبر كاذب.

استعمال اللغة وتوظيفها للدلالة على الحدث أو الموقف إيجاز من أعظم إجازات **الطيب صالح** في مجال الرواية العربية الحديثة. وحقل من الدراسات لا يزال بكراً، يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الحاد. نكتشف هذا الجانب من أدب **الطيب صالح** وساهمت الحقيقة في مجال الرواية العربية. ولعل مرد ذلك أن **الطيب صالح** قد قرأ وعفم وتخلل أساليب الرواية العربية، وبخاصة في توظيف اللغة للدلالة الفنية.. فلا يخلو **الطيب صالح** من أسداه **فوكير** و**كونراد** و**إليوت**. **الطيب صالح** - في تشكيله اللغة - لا يستقر في زمن واحد، بل يتنقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة، مرة هر في غيبوبة الحلم، مزاجاً بين زمانين في الماضي والمستقبل، م يعود إلى اللحظة، حالاً في زمان حاضر، ليضرب في مجاهيل الكابوس والمذيان. عالماً مرة ثالثة إلى الصبوة والوعي. وهكذا نرى الأزمنة متداخلة لتداخل الفكرة المعبر عنها، تارة هي لغة، ما نعهده من الكلام، وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة، وثالثة هي مونولوج بين الكاتب وشخصياته. ومن ثم تتراوح الضمائر - في تشكيل الأزمنة - بين الغائب والمخاطب والمشكل، عاكسة زوايا معاصرة للزمنية. ونرى حدثاً واحداً، ونستشف موقفاً واحداً. ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة. وهنا تتعدد شخصيات **الطيب صالح** وتتركب، فاستعمال ضمير واحد يعنى موقفاً واحداً، أي زماناً مفرداً، ويفرّز شخصية مسطحة ذات بعد موقفين واستعمال ضميرين، يعنى في الغالب موقفين أو رؤيتين، سواء في زمتين مختلفتين أو في نفس الزمن. أما لتداخل هياكل ثلاثة فمعنى «الفوضى» في تركيب الموقف، يعنى الانزياح في ضمير التشكّل، والهابة وزجر النفس والتأمل في ضمير المخاطبة، ويعنى «الشبهة» في ضمير الغائب. ومن هنا كانت

يموت .. كانت الشمس تشرق وغروب .. والقمر يطلع  
ويتزلزل .. والريح هب .. والبرج يجرى .. والبلد تام  
وبصحر .. كل شيء فقد طعمه ومغناه ..<sup>(١٢)</sup> .. وفي  
مثل هذه المقاطع الشعرية يعمد الطبيب صالح إلى  
تفتيت اللغة وتكسيرها لتكون معادلا موضوعيا  
للحدث الهيكلي ، أو لتوفيق المروي ، أو لحالة  
الشعورية المعصورة .. وعسى أن تركيب الصور وتآزرها  
يدفع بالموقف من كل جوانبه ، ثم يفتته إلى جزئيات  
مكونة كل : « وفتة » هيئ على عواء قبل  
تباكت تحت وطأته على المقعد .. الغلام كثيف  
وعصيق وناسي ، وليس حالة يندم فيها القصور ..  
الغلام الآن ثابت كأن الصور لم يوجد أصلا .. ويجرم  
السواء مجرد فرق في صوت قد تم مهمل .. المنظر  
أضغاث أحلام .. موت لا يسع تم أصوات  
أرجل الخيل في ثل الرمل »<sup>(١٣)</sup> ويقول في موقف  
آخر : « وكان المكان صامتا لا كما تنعدم الصيغة ،  
ولكن كأن النطق لم يخلق بعد »<sup>(١٤)</sup> .

وفي « مريود » برزت بوضوح ظاهرة « التفتيت »  
ومزاوجة التراكيب لتقريب الصورة وتكثيفها وخلق  
معادل لها .. ذلك أن « مريود » بطبيعة صياغتها تحتاج  
إلى هذا الأسلوب الفني ، لأن صورهها  
النفسية - الداخلية - كانت متوازية ورصينها  
الخارجية : « طفت غشيشة الجريد اليابس على  
الأصوات في سبيله فاتبته .. أصلى جريد النخلة في  
هروب الربيع ثم هيكل قضبي .. اختفت .. ضاعت  
الآن تلك النخلة كما شاخ هو »<sup>(١٥)</sup> .

وفي مقامه معينة من روايات الطبيب صالح  
تنقسم اللغة في أسلوبها وزبانا عن السابق العام .. وفي  
هذه الحالة يكون المقطع من الرواية - غالباً - « لفظة  
تحول مهمة في الدلالة » وهو يرد دوماً على لسان  
شخصية ليست رئيسية ، حتى لا يؤثر هذا الانقسام  
على ميثاقه الإيجاعي أو النفسي .. وعسى في مثل هذه  
المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طراز ومعي ..  
ينبع من أفوار سميكة .. وكأنها جُماع لغات كل ..  
كانها أنشيد العهد القديم .. أو بعض غنط  
الفراتية .. أو مأثورات الكهان .. وهي تبرز بين الشعر  
والسكفة والشفافية والحزن والفرح .. ومن أبرز  
خصائصها الانسياب النفسي والإيقاع المرتبط  
بالحدث .. نورا أو انقراضا وعدوا .. وبدل على هذه  
الظاهرة يلمون على عشا الياضات.. ليل ذهابه لامتداد  
الأمانة : « الرجال الكبير صفق يلبسه .. جات بنيه  
زى السخوية .. مدها طالع يادوب .. زى غرة  
اللالوب .. هريانة جل .. تنصع وتقبل .. الكفل  
زى السخيلة ، والبلبن زى جديان الشايبية ..  
مسكني من شبي وقالت في هالك هبي .. رقدت  
وضعت صخلها ، شفت البها والبلها .. قالت بالله  
يا شاكي تمال وأرقد بين أوداكي .. نلني منك وتمال  
هناك .. آخ آخ يا اخوان من وقدة التران »<sup>(١٦)</sup> .

ويخلص عشا الياضات ، بعد استلام أماته .. وبعد  
حدث التحول ، إلى فلسفة أصمق وأشمل .. وبعد  
تساوي عنده الأشياء .. فيخرج الصوت ليس  
صوت ، يخرج نفيها وتفرقها لما كان وما سيكون .. لقد  
رأى ومع وادرك .. ولكن أماته للتعبير هي اللغة ،  
وهي - في مثل حاله - أداة عاجزة .. لأن الذي  
حدث أكبر من أن تستوعبه مصطلحات اللغة في  
مفردات ألفاظها العادية وكلماتها القاموسية .. وهذا  
يستعين بالإيقاع المحدث للشجن والتطريب .. فيحاول  
بالتنم إلى يقذف إلى مسارب النور .. نور المعرفة الحقة ..  
وأن ييب في الصبح غيبوبة الوحي والإدراك :  
« هلكت المبدية وأنا أبكي .. ما اعرف على إيش  
والأيش .. من الحزن ولأ السرور .. غريت الأذان  
يا اخوان .. طلع الصوت ما هو صو .. صوت  
مليان بالأحزان .. ناديت فوق البيوت .. ناديت  
للسواق النجيم .. ناديت للزمان والقبور .. والقباب  
والخصور .. ناديت للضالين والمهزومين والمكسورين ..  
للصالحين والسكرانين .. ناديت للصدى  
والمسلمين .. ناديت الله أكبر .. الله أكبر .. وأنا أبكي  
وأنوح .. ما أدري أبكي على تلك الليلة .. »<sup>(١٧)</sup>  
[ لاحظ دلالة التكرار [ ناديت ] على زيادة النتم  
والإيقاع ] .. وبمثل كان نشيد « ود الرواس » ، بما  
استقبل في لفته من زريد وشجن ، استناره وأحيا  
لوقت ود حامد .. لوقت الإنسان - استناره  
للحقبة التي صامت زمانا .. وبصياغها ضاع أساس  
كثيرون .. حميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن  
يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة .. ود  
الرواس - « بحسه الساهر - يضحك من سذاجته  
وينشد : « أهلا بك ومرحبا .. ود حامد مسجحه  
ومرمده .. في الصيف حرها ما يتشد .. وفي الشتاء  
بردها أنجارك الله .. الهى وقمت قروح البر ..  
والضبان وقت طلوع المريق .. فيها الدباب والمقارب  
ومرض اللاريا والمستتاريا .. حينها كد وككد ..  
ومشاكلها قدر سيب الرأس .. أسألك عن خايرها  
زين .. الزلاء في كواربك .. »<sup>(١٨)</sup> هذا الموقف في  
ترديده وإنشاده مثال لموقف حسب الرسول ود عمار  
عندما أمل عليه هو البيت ذات فجر من الليل  
فطرح موقفه وموقف ود حامد - في نقطة تحول مهم  
في مجرى الرواية - بصوت غثالي موقع بالشجن  
والأحزان : « أهلا وسهلا بالضيف الغريب الجاني من  
بلاد الله .. وصلت على عشا الضيفان وجمة  
الفرقان » .. ثم يكفك على فاته في نفس التشيد مردداً  
« ونحن بطم على حالتنا حال .. عندنا عز واحدة ترفع  
وقدر وحيد بدون بقرة .. لا حار ولا سرج .. وبيننا  
قلبية تسع ما بيننا طين ، ونحار أبني طفل  
وراضع .. في البيت شوية دنن ، لا من خلد لحلم ..  
زارعين التحن ومستطرين فرج الله »<sup>(١٩)</sup>

وقد كان نشيد زواج ضو البيت معادلا موضوعيا  
للحدث .. فقد ركعت الجبل وشمت الكلايت  
ليجاهته الدلالة وعظم المصاحفة .. واتسقت في  
سيميوتية الكون التي لا تنشور فيها .. مرددة ومنشدة  
وأصوات الفرح العظيم .. وفي هذا التشيد أعمى  
الطيب صالح اللغة من كل سلطان .. وجردها من كل  
قيد ، وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذي  
ترفضه .. فكانت شعرا فوق الشعر .. وعادت إلى  
دلالة الأولى في لغة الكهان والسحرة .. وعادت للغة  
الأهواء .. وتحكم في المصائر .. وفتح لأبواب الطيب ..  
واستشراف للمجهول .. عادت اللغة توليدة وريقة ..  
كيف لا « والليلة كل شيخ صعب .. وكل شاب  
عاشق .. وكل امرأة أنى .. وكل رجل ابو زيد  
الملال .. الليلة كل شيء حى .. فاح العبير .. وم  
السرور .. وشتمع القصور .. ولاذت جيوش الكدم  
بالفرار .. كل عصن تنى .. وكل بد ارتعش .. وكل  
كفل تهرج .. وكل طرف كحيل .. وكل خد أسيل ..  
وكل قم وصل .. وكل خصر شبل .. وكل مهر  
جديل .. وكل الناس شو البيت »<sup>(٢٠)</sup> .. وهو  
لا ينفصل في الشكل والمضمون عن بشيد عرس  
الزین .. نشيد المصاحفة والفرح الكبير : « جوارى  
الروسة غنين ورفصن تحت سبع الإمام وبصره .. كان  
المناجيز يرتلان القرآن في بيت .. ولجوارى رفصن في  
بيت .. للداخون يرقعون الطار في بيت .. والشبان

عرش تلك القوضى بمسك خيوط القوضى بكتنا يديه، وسطعا وفوقها في الوقت نفسه مثل شعاع باهر ممر... (٢٧٢) وبندر شاه - بعد - هو التآثر المستمر لحاضر من قبل الماضي والمستقبل، فلا غرو أن كان أهل الحاضر ويستمتعون بصنعة قلنا هشا، كما يبدو المومج برهة، ثم تعود القوضى... (٢٧٣) ..

وفي ذلك الفجر، فبهر الأمانة، انتاحت دائرة القوضى، وعمت ود حامد جميعها، وكأن يداي قد وقى ذلك الفجر، أو أن مجزأة وقت، أو أن كارتة كونيته حدثت... (٢٧٤) وتحت المصاحبة حضور الناس، كل الناس. ودخل الجميع من لم يدخل الجميع في حياته، وقد تسامد الراوي من ثم: «هل ذلك الزحام لأن أرمأ خطيا حل باليد؟» (٢٧٥) ومن ذلك كله، وذلك وصفه وفوقه وأحس عبيد أنه يفرق، ورأى فوق عطف الألقى الشخص الذي كان جالسا تحت النافذة، جالسا في صدر القاعة، كما كانت تلك الليلة، أسود اللون، أزرق البينين، بمسك بخيوط القوضى مثل شعاع باهر ممر... (٢٧٦) وعندما أصبح عبيد وحده إزاء قدره، كانت المواجهة في دائرة القوضى. كيف لا وهو قد عير

الكونية، يوم حارب بسلام جده، ولم يحارب بسلامه هو، ويوم أن نجانيه نداء مريم، لنداء الحياة والهيبة. وفهره سلطان جده في تلك اللحظة. لمع وجه مريم وضع صوتها ينادي «يا مريد... يا مريد». وأقبل الصوتان يناديهانه (صوت الدوامة ونداء مريم)، وأخذ صوت الدوامة الكونية يطير حتى طغى على الأصوات كلها. لا يذكر أي مكان جده حينئذ. أقطع الجبل الذي كان يربو بيننا، أصبح ويهدد إزاء قدر عبيده هو... ثم حملته موجة إلى مركز القوضى. كأن ألف يرق يرق، وألف رعد رعد... ثم صاد صمت ليس كصمت... أسس كأنه يجلس فوق عرش القوضى مثل شعاع باهر ممر، كأنه إله... (٢٧٨) ..

وفي روايات الطيب صالح نجد أن «جمع القوضى» يتم من خلاله تلك المصاحبة التي هي روايات حقيقية إنسانية الحب وقدرته على صنع المعجزات. ومن أروع نماذجها وأهدأ شفافيتها «قوضى» حرس الزين، قوضى يبيع الحب الذي لا يتلف، والذي أقام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار «الهيبة» جمع أهل ود حامد وعرب القوز وفريق الطلحة والحلب والمراييلين في الغابة للمادحون الواسع.. وثلا المشايخ القرآن وقهر المادحون الطويل. سكر القباب ورغصت الفتيات.. صفق موى الأهرج وزخرمت عشانة الطراش... وغنت ظفوة وثنتت غبارها.. انحطقت في الغابة في حلقه المديح بمغازلة في حلبة الرقص.. تنقل الناس في حرية بين حلبة الرقص وحلقه المديح.. هاجروا من الشرق إلى المصخب.. طعموا وسكروا

اليوم هو منطقة القوضى، هي أن كل شيء أصبح عتلا، وكلا أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن القوضى، أذاعت القوضى... ثم تأتي فترة تستقر خلالها عملية الخلق فيضيق الطريق، قد يكون خاطئا أو صحيحا.. لهم في اللحظة نفسها يكون هو القوضى... (٢٧٩) ..

وإذا بحثنا عن نماذج لمنطقة القوضى وجدناها - بداية - ترد في أحد مشرعات الرواية كتكتيا أو تحويلا أو اتخاذا لقرار أو تشعيا لموقف. وفيها يتنقل الراوي - بوصفه أداة - بين الماضي والحاضر. ففلا قبل أن يدرك شيئا أنه وبشكل أو آخر، أحب حسنة بنت محمود، أملة م. سعيد... (٢٨٠) كان عليه أن يغير دوامة القوضى... معارج شتى. وحلقة القوضى تتطلب اتخاذ القرار في اللحظة نفسها، لا قبلها ولا بعدها: «وأننا ماذا نضل الآن وسط هذه القوضى؟ هل أقوم إليها، وأضعضها إلى صدرى، وأجفأف دموعها بمبتذل، وأعيد الطائفة إلى قلبها بكلماتي... ولكنني أنسست بالخطر، وتذكرت شيئا، فلبثت واقفا هكذا زمنا في حالة بين الإندام والإحجام... ويغنى عيط حل عتاء ثقيل، تآكلت تحت رطائه على اللقطة... (٢٨١) وفي المشهد الختامي لحرم المعجزة، وقبل أن يتخذ الراوي قرارا حاسما باختياره المعجزة، كان لا بد له أن يخطو إلى القرار عبر أعتاب القوضى: «كنت أرى أمامي نصف دائرة... ثم أصبحت بين المي والبصر... كنت أرى ولا أرى... هل أنا تأتم أم يظن أن حل أنا هي أم ميت...؟ لن أشتغل للشيء، ولن أستطيع العودة... وفي حالة بين الحياة والموت رأيت سريا من القطع متجهة شألا... حل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ حل هي رحلة أم هجرة... إذا مت في تلك اللحظة فأنى أكون قد مت كما ولدت، دون إبداء» (٢٨٢) ..

وفي «بندر شاه» - عندما انحطرت القوى البينية مريدا ليقعد صلحا بين الماضي والمستقبل، كان هناك بالضرورة تحول، تحول عظم ألقى يود حامد في دوامة القوضى: «وكانت الربع نجى من مغاور بيضاء تصرخ آه ورنا... كانت الضاريت تنفخ من أسطح المنار وأعضان النجر، من الحفول والزمال وشعاب الجبال... وتولول حب دهب دن تدن دار آه ها، ثم تنكثت الضفوفاه في كلمة واحدة: «بندر شاه. كانت البداة كأن طاروا رهيما اقتضاه من جلدورها وحطمها بمخيليه ودار بها ثم أقامها من شاعق... كانت القوضى تنجبر تحت أقدامنا، وكان الناس يجررون مشتين ها هنا وها هنا يبحثون عن شيء ولا شيء، يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر... ثم رد رشي شب شن شر بايه يدينا داه ده، تنصهر وتختلط وتشكل صورة مجسمة هي صورة بندر شاه في هيئة مريد أو مريد في هيئة بندر شاه، وكأنه يجلس على

يسكون في بيت... كان فرحا كأنه مجموعة أفراس... (٢٨٣) ومن خلال هذه المصاحبة كان التشديد الإنساني تشيدا للفرح، وتريدها لمعجزات الحب وقدراته: «اليوم، سوف يجهل العاقل، ويسكر الصل، ويرقص الوفور، ويغتر الرجل إلى زوجته في حلقه الرقص، فكانه يراها لأول مرة... (٢٨٤) ..

والأمر المهم في عصر الزمن على إطلاعه لدى الطيب صالح أو غيره هو استمرارته من طريق الإثبات وليس عن طريق النفي. وقد تسامد: هل بإمكاننا أن نعتبر أو نحارس ظاهرة «سرمدية والزمن؟ وهل يمكن أن نطرح الماد

إذا كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذن مكل الزمن غير مسترد ؟

وفي هذا الموقف لا بد من مقارنة بين إلوت والطيب صالح. فقد حاولا معا أن يصفا كيف يتعامل في عصر الزمن الموقت Temporal والدائم Eternal. وقد بلغا معا درجة من التفارب المثير للدهشة في الرجوع إلى نفس العناصر الطبيعية: الضيف والماء، وانعكاس أسداه على الآخر، مقطعا أو معرضا سريان الزمن المادي (الموقت)، ومن ثم يكسب بهذه المقاطعة لغة من الزمن السرمدي. وفي هذه المقاطعة تماثل لدى الطيب صالح «دائرة القوضى». ولدى إلوت في

#### The still point of the universe

ال Four quartets. وقد حاول الطيب صالح تطوير هذا التكتيك في «ضوء البيت». وبلغ لغة في «مريد». وحاولته هذه أقرب إلى محاولات جيزيف هيرل في كتابه Catch 22. والذي نرى إليه هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما يعدل إلى تشتيت عصر الزمن بالقوضى... إبطاء عام يعمل في اتجاه تأكيد نقطة معينة... وهنا يكون الزمن دائما مسقطا... ونرى الراوي

ينطلق - يرمي - في الزمن ماضيا وحاضرا. ووجه المقارنة في هذا المقام أن لحظات الزايا التي في مريد هي من نفس نسج تلك الزايا التي في إل

Four quartets. لا يمكن أن نقارن بين مونولوج عبيد في مطلع مريد ومونولوج ال Burnt Norton عند إلوت. والذي نرى إلى تأكيداه ما هو «الاستمرارية في عصر الزمن» ليس عن طريق النفي بل عن طريق الإثبات... (٢٨٥) وبهذا الطيف، والقوضى، كصنعة تربط «بوقت زمن» كسمة اللقطة. ترداد قريبا من فهم الطيب صالح. «فالقوضى» من أكر المواقف تشيدا. وهي تتداخل في الزمان والمكان بنوع من الدخيل، وقد إبطاها تتم المصاحبة بفهمها العام والخاص. وفي حاول الطيب صالح أن يقرب فهم هذا المعنى في قوله: «مشاكل النفسية مرتبطة بعملية الكتابة فقط، لأنني أفرق من يبيع داخل عتيق، وهذا

ورقصوا وفأصوا شوقاً وتبتلاً .. هذا هو عرس الزين  
في دائرة العرضي ممسكا بحيطيها عاكفا أواصر المصاحفة  
في الكون عازقة سيمفونية الخفية التي لا بشور  
ليها <sup>(٢٢٠)</sup> .. وفي حفل الصحراء أناموا دائرة القفوض  
نبئت من أجبه الذي يسكر والذي يصل والذي  
يسرق والذي يزق والذي يقاتل والذي  
يقفل .. تحت السماء الحليفة الرحمة أمس أننا  
إنعرة جميعا .. <sup>(٢٢١)</sup> .. ارتفعت عقيرة السائق  
بالغاء .. واصطفقت على السيارت في دائرة عظيمة ..  
دخلوا حلبة الرقص .. طعموا وشربوا وصلوا  
وسكروا .. ضربوا الأرض وصفقوا وحجموا ..  
سقطوا أضواء السيارت على حلبة الرقص .. وانطلقت  
أبوابها محترجة بعرادي الرجال والنساء .. زلزل البدر  
من شعاب الوديان وصروح التلال .. وردد الليل  
والصحراء أصداء عرس عظيم <sup>(٢٢٢)</sup> ..

وعرس هو البيت كان دائرة أنعري للقفوض  
عنت فيها ومن خلالها مصاحفة عظيمة .. جاء الناس من  
قبل ومن عرى .. من المسائل والصعيد .. عبر النيل  
وبالحميم وعل الأقدام .. وفي ذلك اليوم غدا وسكروا  
وأشدوا .. جعل المائل وسكر المصل وطرب الوفور  
.. يتبارون فتراه كلهم بدهجات متفاوتة .. فيحتريم  
فلك منتظم كل مرحة بدور يقدر معلوم .. يميزون  
ضغفاء فيعودون أقيواء .. وما سكين فيعودون  
أقوياء .. وضالين فيجدون الهدى .. اليوم سوف  
تتلاحم الأجزاء فيصيح كل واحد أصداء <sup>(٢٢٣)</sup>  
.. دلالة هذه القفوض يتربع نصبة الذي لا ينسب  
.. وكيف لا .. والبيئة كل شيء .. في الفاعل غيرهم  
السرور وشتمهم الضوء ولأدت جيوش الكدر للفرار  
كل غصن تنثى .. وكل هيد ارتضى .. وكل كفل  
ترجع .. وكل طرف كصيل .. وكل خد أسبل .. وكل  
لم عمل .. وكل خصر عليل .. وكل فعل جليل ..  
وكل الناس ضو البيت <sup>(٢٢٤)</sup> ..

ونعود الآن مرة أخرى إلى بداية هذا الحديث  
مؤكد الظاهرة التي نقاشناها في أوله .. هي ظاهرة  
تحقق موافق الزين .. لدى الطبيب صالح في خلال  
عصرى الضوء والماء .. فيها كائون .. بيتنا فيها  
التدلق أو التبار أو التفتان أو الإجماع .. أي  
الاستمرارية .. ومن ثم بدت نقطة الماء الملوثة كأنها  
كيان موحد من الماء .. والتحقفة كذلك بدت كأنها  
كيان موحد من الزمن .. وهما معا .. النقطة  
والنقطة .. لا تفرقان مدى القوة الدافعة التي  
عزفها .. وإن كانا يتخلان جزءا أساسيا ومها سها  
إسما يثقل على شاطئ البحر وينظر إلى الماء .. فإن  
موقفه ذلك يستطيع أن يرى الاتيين .. النقطة والتيار  
الذي يدهمها .. والملاقة بينها .. أما بالنسبة إلى  
الزمن .. ليست المناح لنا أن نعمل لغيره  
لأننا برصنا بشرا .. جزء من الزمن .. لا وسيل  
إلى وقوفنا على شاطئ <sup>(٢٢٥)</sup> ..

Timelessness .. ومشاهدة تدفق الزمن .. ذلك  
أننا .. مثل الذي .. نتحرك عبر تبار الزمن على سر  
الزمن الذي لا شاطئ له .. ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا  
الموت (وعسم) .. للأفس .. غير قنادرين على  
الإجماع .. يقول الطبيب صالح في مريدو .. انقطع  
حب الحديث .. لأن شيئا ما في انكسار الضوء على  
سطح الماء العبر .. جعل محميد يلتفت إلى الزواء .. أدار  
عنان حماره واستقبل مشرق الشمس <sup>(٢٢٦)</sup> ..

وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى الطبيب  
صالح وينمذد بين الماضي والحاضر ممسكا بتلابيب  
المستقبل .. وإذا نظرنا إلى ضو البيت كمخطرة في سلم  
فته «مريدو» .. وجدنا أن معاملة الزمن قد تطورت  
إلى تكتيك لدى الطبيب صالح .. في «موسم العبرة»  
.. مثلا سكان التداخلين بين نقطة في  
الماضي .. حيرت .. ورؤية للمستقبل .. آتية ..  
فصلى سيد غاب في الماضي قبل أن يصل لبلدان ..  
متكها بما سيكون .. بقناعة «ما كان» .. وفكرت في  
حياتي في القاترة .. واختفى سعة من النوم ..  
وحسنت أني أصل .. وحملني القطار إلى عتبة  
فكوريا وإلى عالم جين مورس <sup>(٢٢٧)</sup> .. ثم تكرر  
«لأمة» الرؤية حالة في مختلف الأكنة : «وحطى  
القطار إلى عتبة فكوريا .. وإلى عالم جين مورس»  
.. وقد يأتي التداخل مباشرة بين الماضي الذي يتزججه  
الزمن .. والحاضر المنفصل إلى المستقبل .. الذي  
يتداخل بين البعدين الزمانيين : «في هذا المكان  
نفسه .. في وقت مثل هذا .. ظلام مثل هذا .. كان  
صوت يظفر كحواش ميتة طافية على سطح البحر ..  
ظلمت أظفارها ثلاثة أعوام .. كل يوم يشتد ترز وتر  
القرص .. قواظي تملأ والسراب يتوهج قدما في  
صحراء الشوق .. في تلك الليلة حين همست جين في  
أفني «تعال مي .. تعال مي» ! كانت حيا في قد  
اكتسبت .. ولم يكن يوجد سبب للبقاء .. وتناهت إلى  
أفني صرخة عطف من مكان ما في الحى .. وقالت  
حسنة <sup>(٢٢٨)</sup> .. وكذلك نرى تداخل الزمان بوضوح  
في المشهد الأخير من موسم العبرة .. فالزمن .. في  
الزمن نفسه .. يسبح في التبر ويتقلب في عرقه .. في  
سعيد : «والله الماء عازبا مايا كما ولدى أي ..  
أصحت برجة أول ما لصت الماء البارد .. ثم  
عزلت الرجة إلى بقعة .. النهر ليس ممثلا كأيام  
الفيضان .. ولا صغرى لغرى كأيام التحاير .. لقد  
أغفلت الشموع .. وأظلمت باب الفرج .. وأغفلت  
باب الحوش دون .. أن أفضل شيئا .. حريق آخر  
لا يقدم ولا يتأخر <sup>(٢٢٩)</sup> ..

وفي رواية بتوشاه تحول «التداخل» إلى أسلوب  
في رواية عند الطبيب صالح .. وتطور إلى تداخل بين  
عالمين استويين : عالم الشعور وعالم اللاشعور .. ولكل  
زمانه ومكانه .. فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمن  
واحد ومكان واحد .. لهذا يعيد الطبيب صالح إلى أن  
يتزحضه بعيدا عنها .. وأن ينظر إليها باعتبارها شيئا

مفعلا عن وجوده .. «وفي أطراف ذلك الكاوس  
كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغيرة ..  
يشين برجال مكثوق الأيدي .. مربوطين بحل عليل  
إلى سرج جمل .. وعلى الحمل جندى يحمل  
بنته .. في ذلك المصحن الكاوس والمشي  
تقبلين لا يجدان من يوردي جشيتها أو يسكن  
عليها <sup>(٢٣٠)</sup> .. وفي زواج ضو البيت نجد هذا  
التداخل بالتقدم والتأخر <sup>(٢٣١)</sup> .. كما وجدناه في تلك  
الليلة التي أدن فيها سعيد للفجر .. فجر «الأمانة»  
لشهود <sup>(٢٣٢)</sup> ..

وفي مريدو يبلغ الطبيب صالح قمة أدائه التي  
يتداخل «الأمانة» بين الصورة والعب .. بين الشعور  
واللاشعور .. بين الحقيقة والحلم .. ومن أكتف تلك  
المواقف العظيمة والطاهر الرؤوس في ذلك الفجر  
على شاطئ النيل .. وحواهم عن السمكة .. وعن  
قصة إيقاظ محبوب من الرق .. هناك ينقل  
الحديث .. ويتداخل الموقف في أرمته متبانية تحضوين  
متباينين <sup>(٢٣٣)</sup> .. «ومثل هذا أيضا المشهد الذي  
يسترجع فيه محميد شرط حيا مع مريم : «نادى  
سعيد عشا الباتيات في ذلك الفجر بصوت معاتيل  
علق به غبار الأملام المودودة .. وكانت هبوب أشمير  
تردد نداء مريم .. وأميريدو .. وأميريدو ! أنت  
أحمد .. أنت لا شيء يا مريدو ..» .. واستقبلني عند  
الباب ورؤيت غنى وتبين إلى أن قال الناس  
ولا الضالين أمين .. كان البطر الذي لا حق كل  
تلك الأعوام يقيم من أرباب الكون .. يذكرك مريم  
تعد على أصابع يدها ويقول أحمد ..

محمود .. حامد .. حمد .. حمدان .. فداهما عند  
المعبد كأننا نمرس غلة أو نستودع باطن الأرض سرا  
عزيزا <sup>(٢٣٤)</sup> .. وفي تكثيف في يرى التداخل بين  
الأزمنة موزفا «لدائرة القفوض» .. ومحميد يحمل مريم  
إلى القبر : «أحسنت ما خفيفة بين ذراعي وأنا أنزل  
ها القبر ..» .. أحسنت ما خفيفة على صدرى وعن  
مباسكات في الماء .. تنطش وتظفر .. وغضت طرفها  
وغضضت طرف .. ولم تذهب إلى المدرسة بعد  
ذلك .. وكان السر قد اكتشف .. أعطينا بفسحكي  
وأسلما عن أهال أولادها .. فتفكر عزم  
وتقول <sup>(٢٣٥)</sup> .. .. وقد كان المشهد الختامي من  
مريدو أخفى مشاهد الطبيب صالح يتداخل الزمن ..  
باستمراريته ووجوده خارج التجربة : «كانت خفيفة  
مثل مرغ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يندد من  
بلد إلى بلد .. ومن سهل إلى جبل .. لم يكن حلا ..

أبدا كانت مريم نائمة على كتي .. سرت بها على ضفة  
النهر إلى وقت الفصحى .. فأيقظها لقع الشمس على  
وجهها .. أتلفت منى وفكرت في الله .. كانت  
عازية .. أقلمت عنها .. ولكنني لم أطلق صبرا فأدبرت  
وحسني <sup>(٢٣٦)</sup> ..



# رواية المستنق

## والسيرة الذاتية

### لحناسامينا

شمس الدين موسى

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يعطي شهادة على أحداث مرت به ، أي أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب يشكل أجزاً من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصة به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في نوب الشخصيات الفنية . وليست في لياب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التي يسردها منتدبة إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها .

مما سرراً يتيح التسلسل الزمني التقليدي . وقد نخل ذلك في «الأيام » لطف حسين . و«حكايات حارثا » و«الروايا » لنسب محفوط . وفي «سجن العمر » و«زهرة العمر » لوفيق الحكيم . وفي رواية «صافرة » - السبع القصص الوحيد للقاء . وحزلاء هم أكثر أدواتنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نتحفظ كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا عرفت بما يتبع في الغرب ، حيث يلبس عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأدب والروايات السري «حسانته » قد جرد في الفترة الأخيرة على كتابة سيرة حياته ، التي أصدر منها أخيراً رواية بعنوان «المستنق » ، ولف بها عدد السنوات الأولى للشباب ، أو سنوات البلوغ .

وعندما يتعرض لأحد أعمال «حسانته » فإننا لا بد أن نقف لحظة مع مبرسه روايا أثير الحياة الأدبية . والرواية العربية ، بكثير من الأمثال التي انتشرت في مجملها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «المصايح الزرق » ١٩٥٤ . التي أرخت في سوريا للرواية الواقعية ، وكانت موازية لبفس أعمال «سجن محفوط » و«صبر صا » و«الملك » التي أبرزت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكت «المصايح الزرق » رواية «زقاق اللقي » وإن صدرت بعدها بسنوات . حيث هي «حسانته » بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السوري ، وبخاصة طبقاته الفقيرة . وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل وآثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «حسانته » في سوريا .

الثالث بالترجمة الذاتية في الإطار الأدبي : ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابة السيرة الذاتية في الإطار الأدبي . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت القصة والرواية . وأصبحت شكلاً رائجاً يقبل عليه الكاتب وباهجهم من القراء مع القرن العشرين ، مثل «سجون » لميخائيل نصيحة . و«الأيام » لطف حسين . و«صافرة » للقاء . و«زهرة العمر » و«سجن العمر » للحكيم .

ولست أتفق مع من يرون في كل من «دعوة الروح » للحكيم . و«زينب » محمد حسين هيكل سيرة ذاتية لكاتبها . لأننا بهذا يمكننا أن نعد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن مثلاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتابة السيرة لا بد لها من شروط معينة . وهي القصد والصدق في الرواية دون إجحال الحيات . وإعادة تصوير الشخصيات وعقلها خلقاً جديداً .

ولمنا لا نجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا عن حياتهم - مما كانت درجة الصراحة لديهم - من يلتزم الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . فلما نجد لدى كتاب السيرة الغربيين ، أمثال «جيان جيل روسو » ، و«جيد » في اعترافاتها على سبيل المثال . ومن سمات السيرة الذاتية لدى أدبائنا أنها اتخذت الأسلوب الروائي بدلاً من الأسلوب القصصوي والتخييل . أو الأسلوب التصويري الذي يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية الفنية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والمورثات الاجتماعية . حيث تمكننا الكثير من الملاحظات الأسرية المحافظة . ولذلك أتى منظما في شكل قصص وروايات أكثر

ولقد وجدنا في مختلف الظروف ذلك الفكر أو السياسي أو الأديب الذي يتناول في مرحلة ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات «الاعترافات » ، «الذكريات » ، «الذكرات » ، «السيرة » ، «الترجمة » ، «الأوراق الخاصة » ، «المشاهدات » ، «البرقيات » ، أو أية أسماء أخرى يمكن أن نمن «لكتاب السيرة الخاصة » . ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلاً فل كتابنا الكبير لوفيق الحكيم في كل من «زهرة العمر » و«سجن العمر » . حيث صور خلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طباعه وموروثه الذي جبل عليه في سجن العمر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على فترات من حياته . يرى أنها تشكل نقط تحول مهمة للغاية في سيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدي .

ولمنا نتفق مع الدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم في دراسته الشاملة بعنوان «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث » ، عندما يقسم كتابة السيرة إلى أقسام ثلاثة :

الأول : الترجمة الذاتية في الإطار السياسي : مثل «فصة حياتي لطف السيد » ، و«ذكرات محمد فريد » ، و«حده حياتي » لعبد العزيز فهمي .

الثاني : الترجمة الذاتية في الإطار الفكري : مثل «أنا » لعماد الصفاد ، و«تربية سلامة موسى » ، و«حياتي » لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . زخر بها التراث العربي . وثانيها أخرى الضوء الدكتور يحيى عبد الدايم في دراسته عن الترجمة الذاتية .

رائدا للرواية والقصة السورية . قبل ظهور جيل آخر ، مثل في عدد من الكتاب المبدعين ، أمثال زكريا تامر ، وهادي الزاهد ، ووليد إسماعيل .... الخ . وظهرت رائدة حداثته ، والشرع والمصالحة ، في عام ١٩٥٨ ، ثم أضحى رواية «الفلج يأتي من الغلظة» عام ١٩٦٦ ، و «القصص في يوم طام» ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع قرائه حياته الخاصة ، التي تجلّت أجزاء منها في روايته «بقايا صو» ، حيث كانت حياته زائفة بالأحداث والأشخاص الذين ينفذ بهم طوال أعماله السابقة . وكانت «بقايا صو» أول أعمال الكاتب التي يمكن أن ندرجها في نطاق «أدب السيرة» . وكان «حدايته» قد عرض في «بقايا صو» جوانب أخرى من حياة بطله القديم «فارس» ، ذلك الصبي الذي شغلنا في «المصباح الزرق» ، والذي عاش منذ نعومة أظفاره شظف الحياة في مدينة الصغيرة «اللاذقية» في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طوالاً في انتظار الحصول على رغيف من الخبز الذي كان يجيئه به المئات من المواطنين في انتظار محائل .

وجاءت «بقايا صو» لكي تصور جوانب أخرى ، لعل المؤلف أراد أن يستدعيها من الذاكرة ، لكنها جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة مبكرة . وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب «المستقع» لحدايته جاء كتكلم وامتداداً لكتاب «بقايا صو» . وقد قدمه «حدا» بوصفه جزءاً ثانياً من السيرة الذاتية الخاصة به .

والمستقع ، يطرح عدة قضايا على جانب من الأهمية ، وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة «الصدق» في كتابة السيرة ، الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاختراعات الشخصية . وما أعنيه بالصدق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لا يتألف أو يتعارض مع الصدق الشيء أو الموضوع الذي يلتزم به الأديب الروائي ، بل إنه لا بد أن يشمله ويخبره على أساس أن الكاتب روائي ، يتخذ من شكل القصة ، أو السرد الروائي ، أداة له ، ويوظف عليه بذكر الحقائق ، وتضليلاتها ، وملاهيها ، دون خجل أو الصدق ، بل إن الصدق هنا يتطابق مع الواقع التاريخي التي نرى . ولابد أن هناك كثيراً من الدوافع التي أخرجت الكاتب الروائي حداثته بارتداد تلك المحاولات ، سواء كانت دوافع خاصة ، نابعة من نراه حياة الكاتب الذي نرى بين كثير من لهن ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط بعصاه ومفكراته .

ولي وسنما أن نقرر أن «المستقع» لم تقف عند مستوى سرد الأحداث المجردة ، وهي ترضينا ، بل

إن الروائي الواقعي قد عرض فيها عرضاً أميناً للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية واللامادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملاهيته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان يمثل لأثره التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والسياسية . ولم يكن حداثته في أي جزء من أجزاء عمله يضع ثوباً على ذاته التي تفجرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه للماضي وتقدمه في شكل روائي توثيقي أو تسجيلي ، مع ربطه بالظروف العامة التي وجهاها جيداً . في تلك المرحلة من تاريخ إقليسه - الإسكندرية .

وحين يتناول القارئ رواية «المستقع» يجد نفسه عاصفاً بمجموعة من الاختراعات :

**الافتراض الأول** - أن العمل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على تصوير كثير من أعمال «حدايته» ، وفك التمام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين .

**الافتراض الثاني** - أن الكاتب في استطراداته التي كانت مستحبة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو ملتبس ، أو شاهد في بعض الأحيان ، رأى أن لخاص من ل الافتراض أمام ليسه بكل ما اقترفت يده ، وما ازدحم به عقله ونفسه من رغبات جاحشة ، كانت تتناهى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على استخدام المنهج السيكلوجي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة الذاتية .

**الافتراض الثالث** - أن «المستقع» يرسم أن المؤلف كتبها كي تمثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جازو ذلك في كتابه لها ، بتضمينها شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة «السليق» في شال سوريا - في إبان الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٣٧ ، وحتى اقتطاع تركيا لواء الإسكندرية أو صلحه عن الوطن الأم - سوريا - بالتواطؤ مع المستعمرين الفرنسيين . والباطل في المستقع - القتي - هو أحد أبناء ذلك إلى الفقير - حي الصاز ، أو حي للمستقع . وهي منطقة متخلفة من الأرض ، تتفادها الملائحة في أوقات كثيرة من العام ، مع تبهديها المستمر بسقوط الأبطال لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يسلط الحركة والأعمال في المنطقة جميعها . وجب السكان من الفقراء المغمطين ، الذين يعيشون على الجانب السفلي أو الأصغر من الصير الدائر بالمنطقة . فالقشر طعيم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماضي ، ومستقبل ... هم سكان «عشش الصفيح» ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في مستواها . وهم معروفون بأهل عشش الصفيح ، أو

سكان الصفيح . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على الغاش ، ولينقلون أرواحهم من الأعمال البسيطة غير المنتجة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضاً لسكان القرى المجاورة . كانت صناعة الألبان ، أثناء فترة الكساد الذي مر بالمنطقة ، وبعد تركه فقلحة الأرض ، هي عمل «المشيك» - وهو نوع من الحليز ، يقوم ببيعها بالقرى المجاورة ، لقاء أي شيء ، ابتداء من قطع النقود الصغيرة ، وحتى مبادلة الحليز بأى شيء . مثل التمتع والشمع وخلافها . والأم تشارك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيامها بالحفلة في منزل السيد أو الأضياد . فلقد استبدلت طوال الرواية سيدا البطر ، متقلبة بين بيتهم للسمل والحفلة ، لقاء الحفلة على الحياة . وكلما تعلقنا بالفتى «إذ كانت تقوم بنفس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأغنياء» . ووسط ذلك المناخ الاجتماعي ، بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، ينشأ الفتى واعياً بكل ما حوله ، في حين نجد الأسرة الفقيرة المتراخية ، في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لا يذكر حلم حياتها . إلا في ضرورة تعلم الفتى - الابن ، وهو بطل الرواية الذي يرى أجدانها . كان لابد أن يظل مستقفاً في المدارس ، حتى يعرف كيف يحكم الأوراق ، فالذي يعرف القراءة لديهم يكتب أهمية كبيرة . وسكان حي الصاز - أو المستقع - جميعهم ليس فيهم من يستطيع كتابة الأوراق . فغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى أحد هو إخراج الصبي الفقير على القراءة والكتابة ، بعد ذلك لابد أن يصبح «خوبياً» أو موظفاً بالحكومة . وحل الزخم من القهر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يذهب هنا ذلك الحزن ، الحلم بالأفضل ، متظاهراً غير ما ظاهراً ، فالامر يقتضي في كل أنحاء الوطن العربي ، فالامر قائم دائماً وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مكرياً ، فالتمني لا يكون إلا من طريق الصغر ، الذي يملئ لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور التعليم ، وخاصة تدمور كحداثة بطلية تعلم جميع أعلى المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحصول على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لا حطام ولا حبل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بجوانبها ، حتى وصل الحياة بالناش إلى مشاركة الخنازير وألحاديثات الحماة عفاً عن المزايل بقصوى المدينة المجاورة ، في حين تسبح وسط المستقع الحيات الضعاف ، وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور النباتات التي تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستقع ، قبل أن تأمر الحكومة بدمه .

وتتم الروائي في الرواية يرسم ثلاث شخصيات أساسية هي : الفتى ، والأم ، والأب ... كانت الأم متنافسة للأب ، فهي متدينة ، تحاف الله ، ولعب التماس والفقراء من الكتمان داخل ، وليس غريباً من لحساب في الدار الآخرة . وهي كثيراً ما تألم

سكان الحى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطنى . وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا .

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جحيم الحياة فى المنطقة ، وقرى الأسرة المدقع ، والتنافس بين حال الأب والأم ، والروحى القظرى لأسيرو الأمور ، ولبش الشعور الوطنى الذى وصل مع طريق «فايز» الشعله ، كان لابد أن تتصل شخصية الفتى الذى امتزج بدخله حب الخير بفكرة التصحية المسيحية . التى استفاها من سلوك أمه ، والذى كانت تحمل أمامه قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق اللطائف للجميع ، وهى الفكرة التى اعتنقها بعد معرفته لفايز الشعله . ووجد أنها تتواءم مع جميع مدرجاته القديمة . وإحساسه بالفقر والعز ، وروحيته و لجهاز ذلك . ويقول الرواوى على لسان الفتى :

«كنت تعلمت منذ وحيث الوجود ، أننا فقراء ، وأن فقرنا لا مثيل له . وقلبت هذا الواقع . وتقتت عليه . ولشد ما تساءلت من سبب فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالدة أن تلتقى أن ذلك من الله ، غير أننا كنا نعلم الله مثل غريزا ، ولم تكن تؤذى أحداً مثل السيد وزوجته . والوالدة تصل كل ليلة ، فلماذا يقيننا الله فقراء وأفقر من جميع الذين نعرفهم ؟ ! » .

ولعل الصبي يكون قد وجد في أفكار «فايز» الشعله «الإجابات» عن تلك الأسئلة التى كانت تتردد بداخله . ومن ثم كانت أفكار «فايز» له أثر عميق ما تمثل القاسم المشترك في شخصيته ، بعد أن فهم أبعاد فكرته من العدل والمساواة ، وبدأ يطبقها عندما انتهت الفرصة ، وأصبح له نفوذ على حال الفتى الذى حصل به ، إذ بدأ يبرز عليهم من «المقبش» الذى كان يصل إلى يديه . وكان الفتى يرى نفسه في أثناء عمله بالفتى اعتماداً للألم في البيت ، بل إنه أراد أن يقع بجمهورية صغيرة بذلك الفتى على أساس التصحية والمساواة بين الأبناء جميعاً . وحصد نصرت الأب ، الذى يأخذ الجانب الآخر من الفرد . من خلال نظره العائلي للحياة وللأسرة . فقد كان يتردد وأكر من هذا أنه عندما وهى حركة الصراع الأكبر خارج أسرته بين سكان منطقة المستعمر من العالم والمناطق ، وارتباط ذلك بالأطباع الأجنبية في تلك المنطقة الملائمة للحدود التركية ، سرعان ما استعطف ذلك الوعى بطريقة مزدوجة نحو صفوف العاطلين والفقراء الذين يظنون بتردهم على سلطة الاستعمار القرنى المتواطئ مع الأطماع التركية .

وبذلك يكون الصبي الذى قارب سنوات البلوغ قد عاش في ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن جميع القضايا التى يعيشها الوطن لها يتصل بالبلانة الوطنية ، والفضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أنماط عبث الصغيرين التناقض فيما بين موقف الأب المتعاطف على الذات ، الشديد الفردية والأناية ، ومواقف

الحس القندى الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم الأساسيات التى اكتسبها الصبي في إطار الأسرة ، والتي لم يكن ليتناساها في أية لحظة مثل غيره من الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم فقراء . وطموحهم لا يتجاوز شيئاً ، بل لا يتجاوز شيئاً . ولعل «حاميته» في ذلك كان حاداً للغاية ، فالطفل - أو الصبي - كان يحمل في ثنايا نفسه جميع مشاعر «حاميته» ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس المتيقظ دائماً بالفقر يجاوز الشعور المادى إلى المناطق والمساحات العاطفية من اللاشعور ، التى كانت تنعكس على سلوكه التقليل . ومع ذلك فقد كان ينمو بداخله - دائماً ، وفي اتجاه معاكس للإحساس بالفقر - شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر . ويرفض الشعور المرز والقلقة التى يسهم أبوه في تأكيدها بفعل إرادى ، ويتصرفاته اللاإبالية . ومن هنا كانت تتولد بداخل الطفل الصغير حالات من التوتر ، كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعى . وربما يصل الوعى بالفقر في مثل هذه الحالات إلى أن ينفذ موقفه الرافى للواقع كله ، من خلال الحرب منه بتجاوزه . سواء كان التجاوز للدخول مثل الأب ، أو للخروج بالمغرب من المنطقة كلها ، وذلك بتغيير النشاط والهوية ، وما يتبع ذلك من تغيير للعادات ، حتى يتحقق الدافع المطلوب . ولا يجب في ذلك ، لأن معظم أهال المنطقة في المدن يقوم بها المهاجرون من قراء الريف والبلدان الأخرى .

لكن الوعى وصل بالفقر في الرواية إلى درجة التماثل مع المظلوم . ولقد أسس للمسئولية تجاه الألم والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك الواقع الذى يرفضه ، مع عدم إدراكه له ، أو هروبه منه ، بل أن معظم تفكيره في أحيان كثيرة كان من أجل التخفيف عن الألم والشقيقة حتى يتجاوزها إحساسها بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفي ذروة الكساد الاقتصادى بعد إغلاق ميناء الإسكندرية ، وما تبع ذلك من بطالة جارية بين العالم من سكان المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد الغذائية ، يقوم بالتأليب على تعلم أول مهنة عرفها الإنسان ، وهى مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك قنود ، وإذا وجدت القنود فليس هناك سلع أو بضائع ليجلبها . ولم يكن أمام السكان إلا مياها المستعينة المالحة ، التى تنمو فيها الزواحف والحشرات ، ومنها الأحماك . لذا كان تعلم الصبي للصيد شيئاً طبيعياً وليس غريباً عن تكوينه أو الظروف من حوله . وقد علمه «أسيرو الأمور» الصبي بطريقة بدائية من مياها المستعينة المراكدة . ويرغم صعوبة المحاولة ، استطاع الفتى بعد فترة أن يحقق نوعاً من النجاح . وفي نفس الوقت كان الفتى قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية الكبرى ، وهو «فايز الشعله» ، الذى كان أحد أعصاب الحركة الوطنية في منطقة المستعمر . ولقد ترعرع

للأخوين ، على نحو جعلها ثبت في الإبن من الصغر تعاليم المسيحية ، والتقم التقليدية ، مثل الحب ، واحترام الناس ، وحب الآخرين بغیر حدود ، حتى درجة التضحية من أجلهم . وما كان لهم القدم أن ترتب في نفس الصبي ملام يصحاحها من الألم سلوك يخالطها ، على نحو يشعره بالقيمة الحالية المخالفة لفكرة حب الخير ، النابعة من تضحية الألم للباب وللأسرة وللآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك الفتى الكبير الذى جسد الألم في تضحيته من أجل الآخرين ، حتى الاستشهاد بوصفها امرأة مسيحية تؤمن بكل تعاليم المسيحية في جوهرها التلى البسيط . وكان الطفل الصغير يرى في كل يوم كيف أن تضحية الألم للأسرة ، وعصاها اليوم ، كانت بمثابة المنصاح الذى يضيء تلك الحياة البائسة الجديسة لتلك الأسرة . وبذلك تحدثت درجة القربان الطفل من الألم ، حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ، فهى الواحة ، والرحمة في تلك الصحراء القفر ، ومصدر الحنان والعطف الإنسانية وسط حالة التوحش العام .

وكان للأب - في الرواية - شخصية محددة السمات ، فهو لإظهار «مع آلام الآخرين» وهو شديد الإحساس بالاستسلام لفقره ، كما أنه يربح للتباهى . وفصل عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر في أية ساحة في ضرورة توجبه عقله ونفسه من أجل تغيير واقعهم وواقع أسرهم . وهو في معظم الأحيان يبدو مستبلاً لفقير وفقر الحى من حوله ، ولا ينفذ نفسه إلا في لحظات الشرب التى كثيراً ما كان يتسلى فيها وحيه ، ويظهر فيها تردده وسخطه على كل شيء حوله . وهو لا يتوانى في أى يوم من الاستيلاء على عائد الأم وأبنائها من الخدمة في بيوت الأضياف من أهل القرية أو للمدينة المجاورة ، صبي أو يبدون حجة . الأب - في المستعمر - يمثل النموذج المتشرد ، لكن تردده داخل البيت ، فهو غير راض عن فقره ، وهذا ما يجعله يتماهى معه في صموده كبرياء ، وما يلبث أن يهرب منه ، إما بالتوجه إلى المدينة أو وراء حواء ، أو فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاسترقاق في الشرب حتى درجة فقدان الوعى ، كما أنه لا يكره زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحداً من سكان المستعمر ، وإن كان لا يحب أحداً . فهو دائم الانشغال بنفسه ، وبغضائه مساعته فيما يروق له ويتواعم مع دخاله أو ما تعود عليه .

والفتى - في الرواية - هو الراوى الذى يحكى حثامته الأحداث على لسانه . وهو عرق دائماً بين حال أبى الذى لا يفهمه ، وحيه أمه . ويرغم سخطه على تصرفات أبيه السكر دائماً ، والغالب دائماً ، فإنه لم ينفذ عليه ، بل كان دائم التمثل لحرفه الأم في مواجبة تصرفات الأب الظالمة . ولقد حدد موقفه من خلال وحيه القظرى البكر بطريقة عقلانية ، وهو يكره تصرفات الأب ، لكنه لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه



الأخريين التي أثرت روحه بالبطولات والخيال الملموس .

ويقول القتي :

وقد أمّلت ، وألحى يضطرب بالنفث على القريئين ، ويجور بنصب على حالة البطالة والجوع التي تردى إليها ، أن أرى الولد ينفل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى النشئة لينزع قطع أشجارها ، أو يجمع في الليل سرعاً من الخسعين ، ويتر على وضعه كالآخرين ، لكن أمل خائب ، وظل الولد على لآبائته ، همه السكر ، والنساء في القرى التي قصدها ليح الحلوى ..... .

وكان الصبي في أثناء إحساسه بقرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعاً ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه ، برغم فاقته وقره . وكان وصي الأب مرتبطاً كل الارتباط بوضعيته الاجتماعية ، فهو منذ البداية لم يتطلم في العمل في أحد المصانع ، بل إنه ظل يجيها هامشياً . ومن هنا كان سوقه من تلك القضايا الحساسة في أبعادها وشاكرها بعيداً كل البعد ، ومستمياً بالانحلال ، برغم مشاركته لسكان المنطقة في إحساسهم بالفقر والعوز والخطر الذي كان يربص بهم جميعاً .

وكان لا بد أن تنعرج الثورة بين الجميع ، باستثناء الفئة العاشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي أسس فيه الصبي أبعاداً ما يدور من حوله . فلقد تعاقب حب الخبز في نفس الصبي الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه . قبل أن تنتفع عوامل التفجح الحسي كاملة لديه ، على نحو ولده لديه رغبات أكيدة في إقامة ميزان العدل الذي كان قد انحط في المستقع ، . مشتركا مع غيره من حملوا عبء ذلك . حتى يتحقق المثل الأعلى الذي ظلت الأم الطيبة تدعو وتصل من أجله اللابل الطويلة ، محتمة به من الأعطال المهددة بالأسرة .

كل ذلك جسد بداخله كيان الصبي الصغير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى . لم تكن تقل أنصاف الحلول ، فإزاحة في التبرير التجمعت بلذاته الخاصة تنحاضاً عضواً ، متجاوزة به نظرة الأم ، المثالية . وكان يدرك ذلك دوماً الصبي ، الإحساس الجديد بالخطر ، الذي كان عتياً ، لكن الجميع كانوا يمسونه . فالسلطة المحقة - مثله في القريئين - تنفض ميثاقاً عن اجتياح الأوثاك للحدود واستيطان المنطقة ، تنفيذاً للسلطة الميئة من قبل السلطات الزكية التي كانت قد قررت انخراطهم في الإسكندرية - من سوريا .

إن رواية **«المستقع»** التي كتبها **«حاتميه»** بطريقة السرد التسجيلي ، تضع جميع الظروف وملابساتها الفردية أمام القارئ . فنقد رأي الصبي - الروال - بعد الفقرة وعاشها ، ووصي ارتباط أجزائها النفسية ببعضها بعض . وصور - على

لسانه - كيف ترك سكان المنطقة يومهم وأعراسهم التي لا يستطيعون نقلها ، عندما اتهم الأوثاك لواء الإسكندرية ، وكيف شارك الصبي أسرته في تحطيم سقف بيتهم القريدي - الذي كانت الأم قد فرحت به فراحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم . اقتاع للخطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام .

ومن هنا ترى أن الكاتب قد قدم في **«المستقع»** شهادات واقعية من خلال الوثائق التاريخية لحظه مهم من حياته وحياة المنطقة التي شب فيها من شلال سوريا ، في عمل روائى يتدرج في ذلك النوع المعروف بالسرقة الذاتية لحياة المؤلف .

وللأسف أن رواية **«المستقع»** حوت شخصيات عدة ولكنها لا تثير غريبة عنا بأي حال من الأحوال . بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمع تلك الشخصيات في أفعال أخرى **«حاتميه»** . والقائان يستن جميع شخصيات وأحداث من حياته الخاصة ، وعندما يقرر أن يكتب عملاً يمثل فيه نوعاً من السيرة فلا بد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقمعة . ودون أي حواجز ، فهي في السيرة تألق على طبيعتها الأولى قبل أن يجري عليها القارئ ما يجري من حيله وأصاليه الفنية . ويراجعنا في **«المستقع»** شخصية مثل شخصية **«زينب»** - تلك الفتاة التي تكررت في أفعال **«حاتميه»** ، والتي تعمل في أحد بيوت حي البلاء في المنطقة . **«زينب»** في **«المستقع»** لا بد ليحمل القارئ بتسمي **«زينة»** ، تلك الفتاة الجميلة الطيبة التي ظلت في رواية **«بقايا صور»** ، بل إننا نجد أن كلا من **«زينب»** و **«زينة»** متشابهة في شخصية المرأة صامحة التوب اليلكي في رواية **«الشمس»** في يوم غائم ، التي صورها في صورة موسى فاضلة - قديسة - كانت تنسل أقدام القتي الحارث من جنة الأسرة الغنية المتفردة للحب ، إلى جحيم فقرها بداخل ذلك القبر الذي ملأته بالحلم والحنان وسط لبال الشقاء الباردة ، فكان القبر في وجود الخيول أكثر دفئا من مفروشات أسرته الغنية التي تعيش في قصر كبير .

ولقد كانت **«زينب»** في **«المستقع»** قديسة أخرى في نظر الصبي ، أخصيا نتيجة لمطعمها عليه ، ولربما التي لساها في نفسها وق احتجابها به ، حتى إنه سأل نفسه - مادام فايز الشعله يبالغ من الفقراء ، **«زينب»** فقيرة - لم لا يتزوجها ويرحمها من فلك أهلها بها ، أو لم لا يرحمها من لوث اللقاس ، ودفنها بعيداً عن أهلها .

كل ذلك يلاحظ القارئ في **«المستقع»** شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أفعال **«حاتميه»** ، وهي شخصية المتنازل الثوري الذي يسبح ضد التيار ، وصد المؤلف ، والذي يريد تنويره إلى الأفضل . وفي **«المستقع»** شخصية **«فايز الشعله»** ، وهو أيضا ليس غريباً ، فلقد نهض وعشنا ساعات هروبه وبغضنا له عشنا أرامه في رواية **«الثلج يأتي من النافذة»** ، حيث

كان نعتاً بشخصية فاض أو خليل ، كما كان في رواية **«الشمس»** في يوم غائم ، متوارياً وراء الحلاق . وما يجدر ذكره أنه إلى جانب رؤية المستقع يمثل تلك الشخصيات التي وجدناها مفتحة في أفعال أخرى ، فإنها اختفت بقاموس **«حاتميه»** ، الذي اعتداه لديه ، والذي يعود به إلى المفردات المسيحية . وذلك يتضح من تشبيهه واستعاراته . بل إنه يتضح من العالم الداخلي لأبطاله ، مثل الأم - ونظرة لذاتها كضحية دائماً ، ومن القداسة التي يضفيها على أبطاله الذين يحميهم ، مثل زينة في **«بقايا صور»** ، والمرأة في **«الشمس»** في يوم غائم . **«زينب»** في رواية **«المستقع»** ، فهي دائماً ضحية برغم طبيعتها ومثالياتها وقدرتها .

وتمة ملاحظة أساسية مهمة - لعل هناك من يتفق معنا فيها - خاصة بعد التعرف على ما قدم **«حاتميه»** في أعماله جميعها أو في معظمها . وتشمل هذه الملاحظة - التي يمدحها بعض الناس دون بعض - تقصيص في عمل الرواية ، في الحضور الدائم للأبطال في أعماله في معظم الأحيان ، ابتداء من **«الشمس»** في **«المستقع»** ، وحتى الطروس في **«الشمس»** ، والمصافة ، والحلاق في **«الشمس»** في يوم غائم . حتى رواية **«المستقع»** ، فهو يقع دائماً وراء البطل . وحيثية تتبع وراء البطل التي يضل عليها الكثير من القداسة المزجوة بالندس الديوري ، لكنه ندس قدرى . لكن جوهرها الشريف دوماً ما يظهره الروال . أي موسى لكها ليست قبيحة ، بل تحمل في داخلها قلب الطراء ، وإيمانها الكامل بالدين والقدر والنصيب يرسم حولها حالة من القداسة والحلال المسيحي .

وذلك هو ما يجسه القارئ - دائماً - بعد متابعته لأفعال **«حاتميه»** ، وحتى عمله الأخير **«المستقع»** .

والتي تالية - فإننا نتطلع الروال دائماً موجوداً في الرواية ، فهو الروال الذي يقدم أوقافه الخاصة كي تكون قدوة أوميقه ، بعد أنه أبطاله أو ضد أبطاله أو معهم ، بلا أقمعة أو حيل فنية . ولا يستأ إلا السيرة التقليدية ، وهذا في حد ذاته يحسب لحانيته بصره روائياً فريداً في جيله ، استطاع بجرأة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية ، بعد أن تخلص وتوحد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وجهه . ولعله في ذلك كان مستمداً لآلام الذات الدائمة ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل ، فكانت أبحاثها تزيينية على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي ضاع في فترة تلاحم فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العزيزة من أرض سوريا العربية .

# الصَّبْرُ عَلَى اللَّهِ

تأليف: سحر خليفة  
عصره: على شلش

«عشرته غابات الصنوبر في مرتفعات العارضة الجبلية بعيد ذكره بما ينتظره وراء الجسر...

«والغابات الخضراء تتلاحق أمام نظريه . بينا كانت الأخيرة الخيرية ترمش . والصوت ينادي كما لو كان متطلقا من قعر الوادي السحيق . ليالي الشمس الخفية ... لماذا نوجسنا الأماكن الجريحة ؟ ألانا شعب روماني التزعة ؟ ولم يكن هو رومانسيا . لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد . كيف نعمل إلى مدى النتيجة ؟ لنربح . ظلمات . زحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا روماني الفعل والمطلق . وتلاشي الأحلام الفردية . ويصبح طائفة في عداد ظلمات . وقد لذلك الجبابرة أكثر ليصبح صاروخا .. صاروخا موجها . هذا هو المنطق .

شجاعة نموت فيها ليس ؟ لما متنا من الجوع ماحدش  
سأل عنا . والساعة يقبئوا تسألو عنا ليس ؟ .  
هذه رؤية عملية تلخصها عبارة «ما باليد حيلة» . وتكتشف محورا آخر من محاور الرواية ، ولكنها رؤية استعمالية في الوقت نفسه ، لايقبها لغوي الأثر الذي يمثله أسامة ، وقد ترتب على هذه الرؤية الاستعمالية كثير من ظواهر الاحتلال في رأى أسامة ، مثل التعاون مع العدو ، والعمل في مصانعه ، ورفع شعار «العين بصيرة واليد قصيرة» .. حتى عادل الذي كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا أصبح يعمل في مصنع إسرائيل وهجر البيرة - بعد هجرة عائلته - حتى يعلم تسعة أفواه - على حد قوله - وماكينته تظهر الكلي التي يعيش عليها أبوه . وليس عادل وحده هو الذي يعمل في مصانع تل أبيب ، فبعد زهدى وأبو صابر ومئات غيرهما . ولكن لا بأس . الليرة الإسرائيلية غير من الجوع ، كما قال أبو صابر ، الذي قطع المنشار الكهربائي أصابع يده فلم يستطع المصنع ، لأنه يعمل بلا إذن عمل ، بل إنهم جميعا يلاقون أبشع أنواع التفرقة في المعاملة ، ولايعدون بدلا آخر سوى الحفر ، مثلا فعل عادل ، أو الاستسلام ، كما فعل الباقون . وهم ساعطون على الحكومات والأموال العربية التي لا تنجدهم ، ويهتمون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض المحتلة بأنهم تسوهم ولم يهودوا بفهمهم موقعهم . وربما يحاولون أسامة أن يدفع عادل أو زملاؤه إلى الثورة على وضعهم . وترى الأسامية «ولا يستطع أسامة تتنهل أي من عسكاته ، فلا هو يستطيع

مطالبهم ، وتدخل السلم الطبق للمجتمع فصار المال واعطا والوطني حاليا ، وتكتسب المضاعف الإسرائيلية أمام الحوانيت ، ولم يعد نعمة مايشعر الإنسان بأن البلاد في ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأعطته هذه الصدمات بسؤال صااح به في «عادل» ابن خاله ، الذي كان أول من لقيه : «احتلال هذا أم احتلال ؟» .  
«ولم يجب الشاب الطويل ، وابتسم بصبر ، وأخذ يردد كآبته بصمت ، وأسامة يلمح عليه بتساؤلاته :  
- وأنت يا عادل ماذا تفعل ؟  
- أعاطف للحياة .  
وكانت هذه حيلة أخرى للفراد الذي جاء هو نفسه ليصمد هؤلاء للمطاطين للحياة . أما أنه فرجدها كما هي : «الفرقة الطيبة للفرقة ، التي لا تفكر إلا في تزويجه من ابنة خاله ، وصاحبها «نوار» ، حقيقة عادل . وأما خاله نفسه فرجل مريض بالكل ، ملازم للداء وللصحفين الأجانب الذين يترددون عليه . بل إن بيارة البرتقال التي تعيش عليها الأسرة لم تعد كما كانت ، فقد حفرها عائلته ، ولجنتهم الأجيور الرفعة في مصانع تل أبيب . وعاهو ذا خفيها المصير يصبح في أسامة مجيها عن سؤاله الملح : «هذه الأرض لمن ؟ بقوله : «لصاحبها بالافتدى ، وأنت زعلان ليس ؟ أنا يا سدي أبيجر ، طول عمرى كنت أبيجر ، لا لي أرض ولا مايجزون ، وإنما كان أبيجا ومادات الأرض مش أرضي ولا أرض ولم يزل .

بيده الفقرات المختارة من أول مشهد في رواية «الصبار» ولصفا سحر خليفة في مواجهة تعجيدية مع أحد عاهور روايتها ، وهو محور يثله «أسامة» ، ذلك الفني الفلسطيني القدالي الذي غاب عن موطنه في الضفة الغربية نحو خمس سنوات في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ .  
لقد عاد أسامة إلى نابلس التي انتقلت إليها أنه - بعد وفاة أبيه - لتكون على مقربة من أهلها وإخوتها .. عاد بعد جولة في بلاد البزول العربية وقد قر قراره على أن يكون طلبة أو صاروخا - إذا زعم الأمر - في وجه أعداء أمته . ومع أنه كان قبل رحيله شاعرا رومانسيا ومسالما فقد نفخ عن نفسه كل ذلك ، وتسلق بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة . وعاهو ذا قد عاد ليحمل من التنازع . وطوال الطريق من عان إلى نابلس جلس في سيارة الأجرة مع غيره من العائدين وقد شغل نفسه بوقوفه المسلوب ، وبؤلا الذين يحيطون به في السيارة ، بمن لا تفهمهم سوى أحلام التهرب من التفتيش الإسرائيلي والامتحان غير الإنساني الذي تجبره سلطات الاحتلال عند الجسر الفاصل بين ضفتي الوطن الواحد . وعند هذا الامتحان الذي لا يكرم فيه الإنسان بأى معنى . يزداد أم أسامة وفداحة شعوره بمأساة أهله ، بل إن امتحانه هو نفسه يتضاعف بالتحقيق ثمر التحقيق من سقى غيبته سره وعودته . وحين ينتهي ذلك الامتحان يتزل أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة العربية تتفاد بسلامة من الصدمات غير المتوقعة : لقد تثيرت اهتمامات الناس ، وكثر المال في أبيجهم ، وتعددت

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهاته السرية . وهذا يصارع مايراه صراحا داخليا مريرا : «ماذا يريد هؤلاء ؟ أن يسيروا الرغابية في ظل الاحتلال ؟ أهذا مفهومهم الوطني والقومي ؟ وزهدى الثمين يعرف بأن كلمة غرامف تنهض لأعداء قلدرا وخزيرا ابن قواد . ورغم هذا مازال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم ، والتهديد الوحيد الذى يملكه هو الهجرة . أى جهل ! يجب أن يتلقى زهدى وشحادة وأمثالها درسا لايتسونه قط .»

ثم تم المواجهة بين هذين الهجورين اللذين يملحها أسامة وابن خاله عادل ، حيث يختلفان في الفهم والمنطق . ويبدو هذا الحوار :

هاتف (أسامة) : يتشجن :

- لا أصدق . لن أصدق ، لا أصدق بأنك نسبت اليك هذا الاحتلال .

- أنا لم أسألك ، بل أنت الذى ، بل أنت الذى لم أتفهم .

- وأحس أسامة بالظلمة تخفق صدره .

- أنا لم أتكلم بالبلد إلا لفترة قصيرة وهذا أعوذ كما ترى . لو كنت نيتيما مارجت باسم عادل وأنتي قبيلة جديدة :

- سمعت من الأمة أنهم مردوك من هناك . أصبح هذا ؟

توقف أسامة وضرب صدره بقبضته :

- أقصد لولا أنهم مردوك من هناك ما عدت هنا ، أليس كذلك ؟ قل لي الصمت . أليس هذا ما قصد ؟

- فسركا شئت .

- لتسري الوحيد هو أنكم تلتحق من الركب الثورى . الناس في الخارج يلاحظون هذا ويتكلمون عنه .

- يكونون من ؟ دعهم يأتوا ما تلاق وسرى أى الأكراسى ستظلم .

- لا ، أنا أقصد الآخرين . أقصد بنينا نحن . عن أى ناس تتكلم ؟ عن الفلسطينيين في الكويت والظهران ودول الخليج ؟ مع هؤلاء يساهروا في تصعيد الضفة والقطاع لنجد العمل هناك فوراً ، ولكنهم لن يفعلوا . أعترف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يهاجر ببعض ماله ، ويريدون منا أن نتصل عنهم . المجازفات والتضحية بكل شئ وجدنا .

- ثم يجب أن نفعل هذا ، نحن لسنا أولاد الصمود أولاً وأخيراً .

- وإذا جئنا فكيف نصعد ؟

- الجوع يجر الثورة . لماذا تسم ؟ هذه نظرية معروفة . ألا تعلم ؟

- والناس الذين تتكلم عنهم ، ماذا يفعلون ؟

يجوعون ؟ يا هزرى هؤلاء يكلمون الأموال ويشفون أنفسهم والقطارات في بيروت وأزبيا . وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال غورا ؟ - لم أستطع احتلال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون في شوارعنا ويتكلمون حرمة البلد . - عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود . - أنت تتكلم بنفس الأسلوب المخلد الذى يستعمله زهدى وشحادة ويأخذ الحيز ولم يبق إلا أن تعترف بالخطأ والقميص المكويين .

نفسه عادل ملياً ولم يبق . ثم انفصل عنه وانجه نحو دكان بائع الكحول .

لقد أصبح التناقض واضحاً وصارحاً بين الهجورين ، ولكنه في الحقيقة تناقض سطحي ، فتمت هذه السطوح الصارخ بتحرك المحدثات في الرواية : **عمر الاحتلال والصمود اللين** ، الذى يفتنى التناقض ويحرك طوال الوقت ، بل يتكوى بتار نجره . سرعان مايميل رفاق أسامة ويهجون الموقف على أطراف اللينة ، وينتفى الأمر بمطر التجول ، وهدم البيوت ، وخليان الجميع بأهيم الصبية اللين يفتنى على بعضهم ، ويخرجهم في المنطق ، وينهم بأهل شقيق عادل الأصغر . وسرعان أيقب مايسطر الصمود زهدى الذى عطف ولده مثلاً عطف بأهل وينتفى الاستنزاف بمركبة دامية بين زهدى وزملائه الهال من جهة ، والإسرائيليين في مصعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يفتنى زهدى الذى فضل القاء في المجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أسد مظاهر الواقع الفلسطيني المرفى ظل الاحتلال الإسرائيلي ، وهو مظهر يصنع المقتل والاحتقال . ولكن المقتل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للثيرة السياسية وإعادة النظر في الأمور من وجهة ضحاياهم وشرعيه . في المقتل نشأ بأهل الصبي الدلال نشأة جديدة ، وتغيرت مقاييسه ، وأعد ليأبى دوره في المستقبل . وفي المقتل أيضا تغير زهدى وأصبح متفقا يطلب الكتب من زوجة بدلًا من الطعام . وحين يخرج من بأهل ينضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يخرج من زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا في أن واحد ، أكثر وعيا وسلطا وحلرا ، ولكنه يستمر في البحث عن عمل بمصانع العدو ، ولما استمر عادل الذى انخرط طوال فترة احتلال أقاليمه وزملائه في مساعدة أبنى صابر للتصل في الحصول على تعويض من الشركة الإسرائيلية بالطرق القانونية .

وبحين الفرصة لأسامة كي يمارس شيئا من خطته حين يتوقف في ألى ضابط إسرائيلي كبير مع زوجته وابنة شرافة فأكفه . وهنا يفتنى أسامة ملياً فيفتنى الضابط في عقده بمنجر ثم يفتنى . ويتكلمون

الموقف ، ويستمد الجميع لهجة إسرائيلية جديدة . وفي الوقت الذى لمحل فيه المحجة بيت أسامة وأمه ، يكدن هو في الجبال مع الرقاق يديرون لأهل جديد . قد عاد أسامة إلى الأرض صافيا ، وأصغاد بأهله اللين يتناولون مع الصمود بالعمل في مصاعمه ، وساحل أن يقتسمهم عن ذلك بالحنى ولكنه لم ينبج ، فكان أن قرر نصف الأثرويسات الإسرائيلية التى تتلقم إلى المصانع حتى لو راح في حملة النصف عادل ، استأذه وقدرته في الزمن المتفسى . ولكن عادل في ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبنى صابر في شأن من شؤون التعريض للسوف ، وحل محله زهدى الذى أصعب بشفتى في كفتة . ولكن نطاق العملية اتسع بين أسامة ورفاقه والسلطات التي هبت على الفور إلى الموت . ولجأة تحول زهدى إلى صف أسامة . ولكن الاثنين يمانان في النهاية في قبضة الرصاص والوت .

وسرعان مايمتلئ بأهل مرة أخرى على أثر احتقال إحدى قنات مجموعته إلى بقودها أسامة ، وسرعان مايمتلئ المسكن بيت الأسرة فلذا هم يقدرون على أسلحة ومتشورات في قبر البيت . ويأهب الجميع لاحتلال المثل القادح ، فقد قررت السلطات نصف البيت وتلغيد أهله . وفي يوم السبت يأتى الناس من كل مكان مساعدة الأسرة المتكوية ، التى يتلقى جميعها لأهل بالكل إلى المستشفى في الوقت نفسه . وغنى الوقت المحدث قبل النصف بطيكا وكليا وميرا ، والرجال يملكون في نقل مالى البيت من ضروريات ، وحادل قد استيقظ بأهله فجأة وحى جديد تانى معه نقل «الكافيه» التى يفتنى بها أبوه ، ويكرهه أن يلقى من على كفيه لأول مرة . بعد الاحتلال الأخير . صوبه لأهله وماله . ثم «انفجرت» الأنعام . وتزعج البناء وبدأت الحصاره تتساقط من السماء . وانطلقت زهرودة . زهرودتان . حذرة . مسية . وهكذا يلقى عادل ، وتسرى بأهله «دعشة القرد والشمسة» ، والرجبة في البلمه من جديد . وبعد أن التهن كل شئ «دعشى صاينا» وعشق الفراق الرئيسى في صغر الطبيعة . وكان الباحة يعادون : فزوى بأهله . بأهل يارودان . زمارى ياعوز . وصاحبات بائع السوس والحروب ترفع أنفاسا راقصة . وبائع المراهة يتأذى : القدس . الشعب . البحر . كسمجر يشرب الخليل القلبية . وفريد الأرض مازال يندب يوم مولده الشقى . والناس يشفون حزنا وخضارا وفواكه .

يهد البانوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» وقد فحمت الباب على اسمه أمام الأمل في بناء جديد يحل محل البناء القديم للظلال . بنده من العلاقات الاجتماعية غير اللزوزة للظلمة ، بنده من في بناته الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتعدى فيه البناء في المصالح بالبناء في الخارج صوب



تكون متساوية الأوزان حتى يُغلق القارئ بين الرئسي والثاني منها من طرف امتلائها وسويتها. وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكاتبة لموضوعها، وطريقة رسمها الشخصية، وهي خاصية تميزت بها رواية «لم نعد جوارى لكم» التي سبقت ظهور هذه الرواية تسخر عبقية. وربما ساعد عليه أيضا تكتيك اللورلجر الداخلي الذي استغته الكاتبة بذكاء فيسرلها الكشف عن الكثير من مغاليق شخصياتها.

ويتصل بتصور الكاتبة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افقدته روايات عربية كثيرة كتبت في فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال. فكثيرا ما يؤدي مثل هذا الجوع العام بالروائي إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر، أو إلى سلبه إياه كل مايربطه بالبشر من خصائص. ويصير رسم الشخصيات في مثل هذا الجو والقاء بين فكي البعد الواحد أو تزجج الأبيض والأسود توزيعا لاجدانيا بين الوطني وعدوه. وهذا ما وجته هذه الرواية حين انتقلت من مفهوم إنساني بحث، لا يتعارض أولا وأخيرا مع مفهوم الوطني. ففي أحد مشاهد الممثل جاء طفل صهره خمس سنوات من سوريا مع أنه لرؤية أبيه الممثل الذي تركه جينا في بطن أمه، وانطلق الطفل ببراءة شديدة متجها إلى زهدى لسانه: أنت باها؟ وسقطت السجارة من يدهى زهدى وتلحمت الكلات في فمه، وفيهم أن الطفل ابن زيملة السورى الممثل، فاحضته وبكى بمسرة، وقام اللبنانيين الواقفين على الباب فإذا بها تكيكان أيضا، وراح لاشغوره بمحذ. وتكيكان! أننا تكيكان! كل ماترونه من وحشية وتعليل داخل جدران التزواتات لايتكيكا. ويكيكا طفل لايتجاوز الخامسة ١٩ هـ ومرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنساني في مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلي. فقد بدأ المشهد بأمر صابر وهي تتأمل لأكهة لاقتدر على شرائها، في حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشيروا مالاطيفة المرأة المسكينة التي شرعت في صعب فقدها حبيب. ولكن حين سقط الضابط وتهاوت ابنته فالكشف سلالها، علمت أم صابر مندليها عن رأسها «دون وهي وجعلت به الفخيلين العاريين، وتحتمت وهي تتحنن فوق الصبية المنفض حليا.. ياحسرى عليك يايتي». ثم ملدت يدها نحو المرأة الباعرة وواستها بلمس كتفها مرتين قبل أن يضطرها لظفر للاقتصاص. ثم ينتهي المشهد نفسه بهذه الصورة: [«أقلت المرأة الإسرائيلية وأسما على كف عادل فهمس بحفظ.. بيسار.. بيسار (أي لا بأس) ورش ماء على وجهه الصبية فتحزكت. وصاح به أحد المطلقين: - سيك منهم يا عادل. سيارات الدورية جاية.

هدف وابع واحد، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الذاتي والرفاهية بالاشتراك لا بالامتلاك. أما ذلك الضابط الذي ينمو وحيدا وفانيا في الزمان فإن هو إلا رمز لم تصرح به الكاتبة بالطبع، ولا هي فكرته في السياق أو على لسان أحد، وإنما سلمته للزمن، وتزكت للقارئ أن يمس وأن يدركه. ومن غواص الصبار أنه جاء في لفتنا من الصبر وفشدة الاحتلال، وأنه ثابت مشوك السطوح مر اللذائق، لكنه مفيت عند الحاجة في الصحراء. فإذا حشرت تحفه وجعلت الماء والرى، وإذا شفتت السطوح بمرارتها وجعلت غداة عتفت اللذائق. وكان المؤلفه تريد أن تقول كل هذا من شعيا الكنايع المتين الصبور.

\*\*\*

إن الرواية في أوضح مظاهرها وأهمها رواية قضية، والقضية سياسية، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال. فهي تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضا بأمة بتسي إلى هذا الشعب. ولعل القضية تكون قد اتضحت من تحليلنا السابق للرواية. والرواية - في مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية تسجيلية، تسجل فترة تاريخية معينة من حياة الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة. وليس حليا - ولا حليا - أي خطر من التسجيلية. فالقن بأسره تسجيل بمعنى من معانيه. والرواية أخيرا - وفي مظهر ثالث - رواية شخصيات وأجيال. ففيها ثلاثة أجيال تتمايش، تتخلف حينا وتتلف حينا آخر، ولكنها مصلة للأجيال في البداية، بأخذ كل منها الآخر ويعطيه، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب: الجيل الأكبر سنا (يمثل الأب والأم والحالة) وهو أقرب إلى هدوء الحركة وواقعية التفكير البسيط، ولكنه حاد عند الزوم، مثلا استجنت الأم (أم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تحش بادفعهم، واحسد الأب (أبو عادل) على ولده الصغير بأسل سبب جرأته وعدم انضباطه في ذهنه. والجيل الأوسط أو جيل الشباب (يمثل عادل وأسامة وعيرهما) وهو الذي يتحمل المصية الأكبر دون الأجيال الثلاثة، ويضطط للمستقبل، ويصدق عند لحظات الصبر. والجيل الأصغر أو جيل الصبا (يمثل باسل ونزار وليته) وهو أقرب إلى الحلمة منه إلى الرعي، ولكن الرعي يمل في أفرادها بالانترجيع، وقسرة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة، والأمل في استمراره يتزايد وينمو بنموه.

وهذه الأجيال الثلاثة هي الإطار العام الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية. وهنا نلاحظ أن الشخصيات - على فكرتها زياتها - تتميز بما تتميز به أجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى في أحد جاراتها سلبية وضاعا. كما تتميز بأنها شخصيات مختلفة متعددة الأبعاد في مجموعها، تكاد

- الدورية. سيك منه الخنزير. مش شايف نجومه! ومد عادل يده نحو النجوم. انتزعها. ألقى بها على الأرض. حمل الصبية على كتفه. ومشى في عرض الشارع الخلق والفرأة الباكية تبته بصمت.

لما التذوم التي انتزعها عادل من كتف الضابط فتحنن هنا رمزا ذا دلالة فضلا عن إنسانية الموقف. فالتذوم تمثل لعادل السلطة والبطش والمدوان. وهو

لم يلتفت للتلحير. اتجه نحو القتل. أمسك بيده يمس نفسه. وصاح به آخر وهو يشده من كتفه:

تابع في مشهد الشباب الصغير المقتل شخصية ابن زهدى الذي يبدو أنها نسبتة تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تضخم . وحتى لو كان الصبي معتقلا في مكان آخر فقد كان الشكل التقليدي وقيامه - من جهة أخرى - على كتل الراوي - الإله الذي يعلم خاتمة الأيمن وما تحق الصدور - قادرا على إسماعها في هذه النقطة ، والاحتلال في نقطة الموضوع الذي أحاطت به أبنا عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع زلاليه من الصالحين الأجانب . وربما فابت المؤلف أيضا أن المشهد ٢٦ ، ٢٧ كان يمكن أن يتجلى في مشهد واحد ، لأنها موصولات في المكان والموضوع . وللكان هو المعتقل الذي حدث لشخص باسل بين زملائه من المعتقلين . وربما فاتها كذلك أن تعيد ترتيب الأحداث .

الحصة ( ٢١ - ٢٩ ) بدلا من نوالها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتروى أو التسلل ، ولا سيما أن باسل كان في معتقل وزهدى كان في معتقل آخر ، ولم يربط بينها أي رابط ، فضلا عن أنها خرجت بلشهد التالي ( ٢٦ ) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، في حين يتوقع القارئ أن تخرج بلشهد إلى أسامة الذي غاب طوال ستة مشاهد .

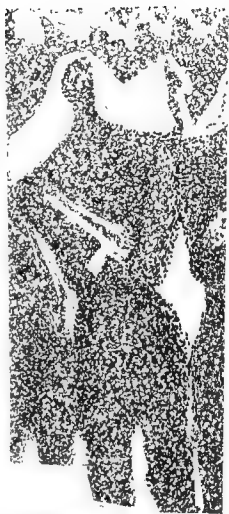
غير أن هذا كله في النهاية إنما يشكل نوحا من لغات التي ينفذها استيعاب الكتابة لموضوعها ومقدرتها الكبيرة على ملاحظة أطرافه وبراعتها في التعبير عنه بشكل فني جميل .

\*\*\*

أذكر في حديث بيني وبين مسر حليفة عديبة أبا الأمريكية قبل سنوات (مجلة الفصحى ، مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : «أذن الرواية نوع من البحث، تستطيع أن تقول إنها بحث ذو صياغة جالية» وهذا هو نفسه ما فعلته في روايتي الأولى التي صدرت في القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يلفت إليها أحد للانتباه . وهو ما فعلته أيضا في روايتي الثانية هذه . ففي الأولى كان بحثي يدور حول الحلب في ظل العهد الاجتياحي ، وفي الثانية كان بحثي يدور حول الإنسان في ظل القهر السياسي والاقتصادي . وكان بحثي الأخير أنشأ وأصمق . على نحو يجعل من روايتي بعدد وثيقة تسجيلية في أحد مظاهرها كما ذكرنا من قبل . فقد سجلت فيها تجربة الشعب الفلسطيني في ظل القهر الاحتلال في الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم في رواية أخرى كتبها بجنون «حياد الشمس» لم تصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها تخطت منذ روايتي الأولى عن الطابع المباشر حتى في الصانين ، وعادت إلى طبيعتها الشعرية التي بدأت بها حياتها الأدبية . وأصبحت أكثر حساسية في التعبير عما تريد . ولا شك أنها بروايتي السابقتين قد هيأت لنفسها مكانا في طليعة الروائيين الفلسطينيين المعاصرين .

وثمة جانب آخر يصل بصور المؤلف لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة . فون روايتي الأولى «لم نعد جوارى لكم» كانت لغة الحوار هي القصص . أما في هذه الرواية لغة الحوار - كما لاحظنا في الكيسات من قرات - هي اللهجة الشعبية . ولكنها لهجة شامية غصمت للفصل وبعض التصليل ، يحدت بها أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية ، وهي تشكل مستوى لغويا فاعلا بلذاته . ومع ذلك تخلق الكتابة مستوى لغويا آخر في الحوار حين تتعلق بعض الشخصيات بالقصص وتجري مع مناقشة طريقة كهدل التي مرت بين عادل وأسامة . وللمر هنا هو أن المتحدثين متفقان . فإذا أبرزنا ذلك عبرا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالقصص كما حدث في كثير من المؤلفات الأخرى ، حيث تبدو اللغة مبتدأ من الضبط والتنظيم . ويتصل باللغة هنا كذلك ما لجأت إليه الكتابة حين نقلت شاتم العامة إلى الحوار فاعلا حريا ، بكل ما تحمله هذه الشاتم من بلذاته وسوقية . وللمر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا ، فكيف نطقت البلذات وعقدتها دلالاتها ؟ وكيف تجري حل لسانهم شاتم لا يستخدمونها ؟ إذا أبرزنا ذلك - وكثير من الآداب يجزمه - لم نجد أيضا ما يبرر بتر الكلام وترك الفرصة للقارئ كي يكلمه بلذاته . وربما تسامل : لماذا لم تبرز المؤلف مثل هذه الشاتم وتنتج للقارئ فرصة فيها ؟ إن لغة المؤلف تتميز بالرشاقة والشارية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضخمين أو : حل في ذلك جرما) تتمتع لغة المؤلف بمسيلة طيبة من المرونة والطواعية في استخدام اللفظ وتركيب الجملة .

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائي فاعذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجي لهذا البناء ؟ لقد اختارت المؤلف شكل البناء التقليدي في أحدث أطرافه ، أي التسلسل الزمني للحدث ومتابعة تطوره من البداية للنهاية في سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التي تؤدي دور القصور . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التي قام بها أسامة لأرضه وأهله . ويعد هذا المشهد مع تاليس وأهله المحطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه هدم دار عادل . وهكذا نسير علاقة المشاهد حل أساس السبب والنتيجة ، أو القيل وروده . وكلها قد تروك وتكثر من المشهد - التواء ، أو المشهد الأول . ولأغيار على ذلك بالطبع ، والشكل التقليدي للرواية العادية قد تطور كثيرا ، واتسع لكثير من مستحداث الأشكال العصرية ، مثل تيار الشعور والموتولوج المتناهي . وهو ما أفادت منه الكتابة بلا شك ، وهو أيضا ما طوره بوجهها الخاصة ، وتقدمت به على روايتي الأولى التي حرصت فيها على الشكل التقليدي أيضا . ولكن ربما فاتها في أثناء تيمها للشخصيات أن



حين يتزعمها لأنه يجمل واضعها إلى بشر عادي يعانى مثلا بعانى سواه ، وعندئذ يتعامل معه فيحمل ابنة ويتقدم زوجته بدافع العطف الإنساني .

غير أن هذه المؤلفات الإنسانية الثلاثة التي ينسب فيها الإنسان حدوده ويماثلها كما يعامل نفسه ، لم تقم على سياق المشاهد ، أو تأت لإثارة العواطف ، وإنما جاءت بشكل طبيعي نابعة من تطور الأحداث والشخصيات معا .

## فراءة نقدية لرواية

# بحبى الطاهر عبد الله نصارى من المرداب والماء والشمس

سعد الدين حسن

هذه الرواية للناص الراسل بحبى الطاهر عبد الله مع أهال سابقة له مثل (الطالح القدوة) (حكايات الأمير)، يمكن أن تخرج تحت مصطلح «نارودست Narodnost»<sup>(١)</sup>. والعصر (النارودستى) هو عصر (شعبى) ذو تأثير قوى، بالإضافة إلى كونه حابة للتصير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدى، وهو كذلك عصر مضاد للتطيدات (الفكرية). ولأنه عصر واقى فهو (غويجى)<sup>(٢)</sup> حقيقى، قائم على (إدراك قوانين التطور الاجتماعى المسبق والمنظوراته). ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تنفع هذا المنظور. وإذا فهمت كلمة (غويجى) على أنها التجربة الإنسانية المميزة بمثل بالغ للخصص ما أو لى مجتمع ما، فإننا نرى مرتبطة بالمضى المظور لحمار الواقعية.

الأشخ.

وقال رجب: لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللافة سأقطع يده، عليكم معاونتى. قالوا له: ستعاونك، نحن إخوة. قال رجب: ألا يكفهم سرقة أكفان المرقى؟ فسأله من من سكان القبور يسرق أكفان المرقى؟ قال قاسم: سرقة أكفان المرقى حرام. وسأل قاسم: وهل يسرقون أكفان النسوة؟ رد رجب: هم يسرقون أكفان الذكور والنساء، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يفارق القبر الضيق المظلم حتى يأتيه الموت بعد صذاب الجوع والعطش. قال قاسم: وهذا صحيح. قال رجب: لا هذا الكلام باطل، ولكنهم يسرقون أكفان الكبار لكثرة الفاش، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القاش.. وذات يوم خالفتم وهاجمتهم وسرقت كفن طفل ضريع وصنعت لنسئى عدة أرفع عليها رأسى لما أتاهم. قام قاسم وقال: سأمنى إلى المقابر.. لقد سرقوا كفن زوجتى وأم أبى وحى فى قبرها عارية، وهل أن استرها. صرخوا فيه: أنت سكران، أنت مسطور. وأمسكوا به قاعاهم، وأملت من قبضتهم، وجبروا فجروا خلفه، وسلوا عليه الدروب القروية الموصلة للبقارى، فجأ إلى شارع مرور. وهناك رماه المرأة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدسم. (مقطع ٢٥ ص ٥٦).

موضوع الدراسة، من خلال علاقات قائمة، وشخصيات تنمو، ورموز خاصة، واحتضان النص فى نسقه الكامل من خلال (تكوينية) الشاملة.

### محور النص:

«كنا أربعة.. ولم تعد أربعة.. ولى الذى جرى قولنا، وجرم له دافع، وجنون حاسد.. ولى الذى جرى أسوأ ختام». إسكاف المردة ص. ٥٩ هناك إذن أربع شخصيات درامية، لكل منها عالم الخاص، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها المتردة تكون علما واحدا (كليا) هو الذى يشكل بنية النص. وينطلق هذا العالم الكلى دوما من عبارة عمال إلى نفس رجب إلى ذهن الشخصيات إلى عبارة عمال ثانية، وهكذا إلى أن ينتهى إلى جوار المقابر (ذروة النص وتكملة العظيم) فيفسر الحدث الرئيسى - داخل النص - لينتهى نهاية مساوية:

«اتفقوا على أن يجمع أى مرشح فى انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يجرى من مصيرهم إلى أسكن، كما أنه لن يبيع بيم من أسفل الدرك إلى درك أسفل. كان ما يشغلهم هو: «إلى من سيذهب الفاش المكتوب عليه: انتخبوا السيارة أو الشمسية أو القفاح؟ من سيأخذ قاشى الثلاثة المعلقة على شخص رجب؟ قال رجب: أنا أسكن بالقفل والشمسية والمفتاح وكلا النسخة. ودع عليه الثلاثة: ثم أتت

والرواية الاجتماعية - النارودستية - المقصدة بالحياة، لا تكون التزعة العامة فيها وصفا بل كشفاً وتجسيدا (لصيقة) عن المجتمع.

والشخصيات التى تتحرك داخل هذه الصيغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع للتجسد. وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الرشائع الحقة، بين الظواهر وقوانينها الخفية.

وتنفع «نصارى» فى أحد عشر فصلاً قصيرا - مكونة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطعاً، يتراوح المقطع منها بين سطرين وخمسة وأربعين سطراً. وهى تنقسم خمس شخصيات محددة هى:

- ١ - الإسكاف.
- ٢ - عمال.
- ٣ - قاسم.
- ٤ - رجب.
- ٥ - فتح الله.

وهى شخصيات ذات خصائص معينة، ترتبط بفكرة النص ارتباطا مسيبيا، وتنفع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووجداته، والملاقات الجديدة التى تربط بين بعضها وبعض.

والطموح النقدي - كما يتبدى فى هذه المائدة النقدية - يسعى إلى فراءة (تكوينية) العمل الروائى

إن الكتاب هنا يقدم من خلال أحد عشر تصديرا (رسائل إلى القارئ) مكتوبة (كلمة هجرية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية من الشخصيات والواقع الذي يرصد، وعلى القارئ أن يربط هذه السلسلة من الرسائل ليكمل هنا تاريخ واقع اجتماعي محدد.

والنص يبدأ بفعل حقيق (والهي)، مقدما الواقع في وجوده الحقيقي من خلال حركة الدرامية التي تنبؤ في مثل هذه المواقف الآتية:

«في حال كفافهم، في حال كفافهم القتل واجب.. القتل فرض: ولا أحد في أمان من مكر الدنيا..» (مقطع ٢ ص ٥).

«قام يا صاحبي.. تماله، ثلاث كلمات قلها الإسكافي لقاسم بصوت تسمح له كل الحلات، وأمسك بيد أمه وأبن زياته.»

(مقطع ٣ ص ٥) قال إسكافي المردة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من حلمه أن «كلنا لموت؟! لمت حواتنا».

(مقطع ٤ ص ٤)

«وضحك الاثنان.. ضحكنا بسدوح.. لها ما في الحياة.. هنا في غارة خال قاهدان شبران» (مقطع ١٠ ص ١٧)

يمتد الكاتب في رسالته إلى القارئ ما يسميه (روايات باوت) - «لغة النص»<sup>(٢)</sup> وهو عنوان كتاب لبارت ينظر في لإيمانية الكتابة.

لغة النص علم من جانب هي العلاقة بين ما يشه الكاتب في أثناء الكتابة، وما ينصه القارئ المذرك في أثناء رحلته مع النص.

ومن جانب آخر هي الفرج اللغوي للنص، ورفض الكاتب والقارئ ما لبني الفنية الطليانية للنص.

• • •

## ١ - نظام الأداء الفني:

(أ) البعد العمري:

يأتي البعد العمري عند الكاتب لتصديق الواقع (داخل النص)، لأن الكاتب لا يفت أمام الأحياء بل في داخلها، مؤكدا بذلك أن «العمل الفني لا يتحقق إلا بالإقناع الداخلي الشامل»<sup>(٣)</sup>.

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مشعرات النص به استخراجه الأصغر والأبعد في الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المقتضية لها<sup>(٤)</sup>.

ولقاسم بلديات يكسيون ويشريون، لو كانوا هناك بالحجارة سينادون حات عجمية يا خال قاسم والإسكافي وفي هذا يجافي من كل ضيق. (إسكافي المردة - فصل ٢ ص ٧)

٣ - أشرب والشرب، سأحضر أنا الجهاز، إن أغيب، لا تطلق يا قاسم وكن بخير.

(إسكافي المردة - فصل ٣ ص ١١)

٤ - يا خال يا ساكن البيت الطلق.. في غارتك كهرياء.. خذ الجهاز واصمنا غنا للمغنين أبناء أيامنا.. واسقنا من عيمرك السودا لتسنى سودا أيامنا.

(إسكافي المردة - فصل ٤ ص ١٥)

٥ - خذ سيجارة.. جهازك تسناه البارحة بالحجارة.. لا تخف يا رجب.. الجهاز موجود والحرارة موجودة وخال موجود.. القيلة تتقابل.. تعال نأكل لقمة وطعمية سخنة.. تعال نتغذى.

(إسكافي المردة - فصل ٥ ص ١٩)

٦ - ضيرتك ضربة يا خال فطرتني ضيرتين.. خلقتني يا ابن الكلب.

(إسكافي المردة - فصل ٦ ص ٢٣)

٧ - رينك في يدي يا خال، السجارة سلمة والحفرة سلمة، البقال بالغ وأنت يا خال بالغ، ومن لا يبيع لن يبرد أن يشرب - حتى لو كان إسكافي - يدخل السجن ويبلغ المال غرامة، والحكومة صاحبة وما رجال في كل مكان. اسمعني يا خال ولن أدخل أحد بلوم لا تحالف قاترون حكومتنا المصرية.

(إسكافي المردة - فصل ٧ ص ٢٧)

٨ - الدنيا بنت الحياة، ومثل إن لم يتحالي على المروق من عزم الإبرة مات ميتة الكلب الجربان.

(إسكافي المردة - فصل ٨ ص ٣٣)

٩ - حال ينادي المحبوسات أفضل من حالي، أما أنا فلا أب ولا أم: غزالة في البر.. شاردة.. يطاردها دوما صياد.

(إسكافي المردة - فصل ٩ ص ٣٩)

١٠ سجدتني بالحفرة يا فتح الله نبال وحات الحفرة تعال وخذ جناحيك ورد في جناحي لأطير، ولا حل إلى غيت مرة - فتد ولديت أمي وأنا أتد من مصيبة فألق في مصيبة.

(إسكافي المردة - فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ سكا أروسة.. ولم نعد أروسة.. وفي الذي جرى قولان، وجرم له دافع، وجنون حاصد، وفي الذي جرى أسوأ ختام.

(إسكافي المردة - فصل ١١ ص ٥١)

ينطوي (هجر النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية، تتكثفها حركة الشخصيات التي تكون في نفس الوقت كلمة هجرية، تعمد أساسا على الخط البياني للحدث في تحركه وتصادمه على لحظة المأساة: «موت قاسم»، وعلى الرمز الأساسي:

التراب الواقع.  
لغة المحفرة.  
الخصم الخلف.

والحركة الدرامية المتغيرة داخل النص تقوم على إدراك اجتماعي واضح للواقع، وليس على القوانين النبوية الخاصة للنص وحدها.

هذا الإدراك الاجتماعي للكاتب يكون جزءا من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم، مع ملاحة في تطور العلاقات الاجتماعية هنا في رؤية تراجيدية - شعرية، هو الذي خلق الحدث وأدى إلى المأساة، والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالترجيديا الشعرية، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا، فالخوار في أكل المشاهد توترا في (موتها وفروخ) وفي (موتها) يصعب التصديق بينه وبين العبارات الشعرية<sup>(٥)</sup>.

وهذه الرؤية الشعرية المكتبة من خلال مدلولها الاجتماعي تضي بقدرته البريكية الكبيرة على تشكيل البديل الفني للواقع الذي يرمى داخل وهي الإنسان وعالده الزاهر، متخذة الصورة الفنية للكائن في عصر الزمن كستوي شمرى حيث يشكل الزمن هنا الميزة له<sup>(٦)</sup>.

• • •

ويرتكز النص هنا على فاعليتين أساسيتين:

١ - الحركة الدرامية التي (تدور) في الواقع.

٢ - الوعي الاجتماعي للكاتب الذي (يرصد).

هذان الحركة الدرامية في الواقع.

والتصديرات الثلاثة في أول كل فصل ما هي إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معطياتها الاجتماعية، وهي في آخر الأمر المحصلة النهائية للنص، أو نتاج الوعي الاجتماعي الراصد. وهي تأتي كما يلي، طارئة حقلًا من الدلالات الاجتماعية:

١ - الناس بالناس.. والناس للناس، وصاحبي الطامن في السن في كرب، فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه. صبح اليوم الأرمية، وولفت أمام الصباح مكثف الدينين مرشدة.

(إسكافي المردة - فصل ١ ص ٣).

٢ - سقت نفسك إلى مازق يا ولد، فأنت مفلس، لكنك لا زين ولا شيء - ما دامت الحفرة ستفرغ الحزن من نفس الصباح،

لذا يأتي النص (مدها) ، ولأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شحذ الإحساس بشكل مطلقاً يمكن أن يفتح جميع أنحاسيات ومنها للعالم .<sup>(١٨)</sup>

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) . وهذه الواقعة الآسرة عند الكاتب تعيد إليه الكثير من الغنى ، فالواقعية - إذن - تزيد الفنان غنى ، وتدر به على مواصلة التوغل بحثاً عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم مدرك المتناقضات ، حيث يتجسر معنى الحياة ، ويتيح له إدراك الأمر الجوهري ومباشرة الحقيقة عند اتصافها حتى يمكن إبرازها على نحو ممكن .<sup>(١٩)</sup>

#### (ب) البعد اللغوي .

اللغة هي وسيلة الكتابة<sup>(٢٠)</sup> ، وباستعمالها نستطيع سرد الأسئولات الرمزية ، ويواسطها نبي الكيوتنة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع الجاز .

وبما أن اللغة تنطق المقصد بعبئته ، فاللغة هنا هي المقصد ، ولأن النص يطرح موقفاً (اجتهادياً) و(فلسفياً) فإن المحاصل اللغوية لهذا المؤلف أو ذلك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أي إن الأشياء والأحداث تعرض لنا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر (الفيونولوجيا) ، أي كما يحيا إدراك فردى حر<sup>(٢١)</sup> .

هذا البعد اللغوي عند القاص يعني الظاهر عند الله ، لا يمكن بدونها العمل في عالمه القصصي ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونها أيضاً الدخول إلى بتيرة لئله ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكيوتنة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعمل أسلوب اللغة الشعبية ، نظراً لأن النص يبرر عن بساطة الروح الشعبية .

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص وحقائقه ، ويستعمل بعض التراكيب اللغوية الموروثة ، ويصنع فضل الإبداع عنده متشققاً ، فله الاختيار أو التسيق أو التخصيص . فهو في أحيان أخرى يمتثل التراكيب الموروثة ، ويصنع على غرارها تراكيب جديدة . وهذه التراكيب الجديدة تبدد إلى أذهاننا صورة التراكيب القديمة ، وتؤنس إلينا بشيء من المفارقة في آن<sup>(٢٢)</sup> ، يتضح لنا هذا في هذه الجملة مثلاً : «هات الحمرة ، وهات جناسي لأطير ، ولا تعرضني للديح يا أسود الطير» (تصاوير ص ٤٦) .

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يحتمل على صلبان لغويين هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكية المطلوبة .

#### ٢ - الشخصيات :

تسم الشخصيات عند يحيى الظاهر عند الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعتقاد والحروف والإحباط ، بالرغم من انتابها الشديد للواقع ، ووعياها بالمشكلة فيه . وهذه الشخصيات لا تبدو لنا بأي حال شخصيات عظيمة أو تكراراً للنمطية بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتفرد ، وهي لا تتحرك أبداً من الحزن الدائم والثرثر «هذا التوتر بين كالم الذي يبدو كالتفرد ، وتسلسله للتطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها»<sup>(٢٣)</sup> .

والزمن هنا هو «المعصر الذي تتكشف فيه ، وهو المعصر الذي يصعد مصيرها به آخر الأمر»<sup>(٢٤)</sup> .

وفي هذا الزمن أيضاً تقدم الشخصيات المتمثلة صورة حية للعلاقات الموضوعية للشمع التي تتحرك وتشارك فيه من مفهوم وعياها المتدفق ، وهي ظواهر في الواقع لا تلح الواقع بظلالها ، بل تبين للواقع ولنا كيف هو الواقع حقاً :

#### ١ - إسكاف المردة :

«جلس الإسكاف على حائط متهدم بته الحكومة من ستين أيام الحرب مع إسرائيل - وكلم عائل الغالب :

دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لي الدنيا عيش بخير خمر .. جابوني يا يوتاني يا عوان يا عوانيا يا ذيل الكلب يا أكل لحم الخنزير ؟ .. نيت السنوات يا محلل .. ولا ولاء في بلادكم ولا ولا لكم صاحب .. فدخلني رعب وقلت صاحب .. سامزق جلدك وأفرى بملك وألوك عرشك وأقول : عائل لا يتام مع زوجة ، وزوجته تتام مع الغير من شأن بلادها .. لكن لا .. هذا كلام جيد حول أولاد العرب ولا يترك شره في رأس الخواجات» .

ويش الإسكاف في الكلام مع عائل الغالب فكلم نفسه الغالبة أيضاً :

«تشتع البالي والنهارات وتغور وأغور أنا بعد عمرى الشقي إلى حفرة مظلمة وتأكلني الديدان ويسيل من لي وأنتي وأنتي صديد وفتح ثم يحضر إسرائيل وميكائيل ويد كل منها مربية ويضمان الإسكاف ضراً له شرب الخمرة الحرام وفعل الإثم وخالف أمر ربه .. وهنا عاد الإسكاف الخائف من يوم الأكرة إلى دنياه فلم يجد حيزاً للبنا مشورة التبيين ، تلك التي تنام من الفروب للضحى وأطفالها المذكور يمتوتون فهاج قلبه الجسور ، وركل الحمار ، وصنع صراخ أم ياته فلم يسم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما داموا يورثه على الحائط المهدهم وحده ، يدير أمره بمفرده .. فلا صاحب للفقير مثله .. في بلد مثل هذا .. من أجل أصحاحي فطمت ما فطمت ولم يسأل حتى أحد .. وهم هناك مجارة عائل وكأني ما كنت يوماً بينهم .. وكأنهم ما عرفوني في السوق والطريق والحجارة

وفيا لعلمها وللخمر .. تلك طماع أولاد آدم يحصر في زمن كرمنا ، يأكل فيه الأغصان أخيه ، ويبيع لحمه بته التي تحاكي الشجرة لمجوز هالك ... وملعون أبوك يا زمن ، وملعون أبوكم يا ناس ، وملعون كل صاحب يتخلل عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون مني ؟ أقعد وسط بناتي ، وأحضر لحمي في لحجم ، وعلى نوري لية جاز أمارك الفأر القارض والفص البرغوة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أنف شعري يعلو ، وألم القمل من ثوبي ، بينا عائل يتشمطر بخماره وعلى رأسه ريشة ! ! .

(تصاوير ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

#### ٢ - عائل :

«أنا نصراني مؤمن كثرت لما عشت محكم يا مسلمين» .

(تصاوير - ص ١٧)

#### ٣ - قاسم :

«وعود الإسكاف إلى الحجرة أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، وبغض صافية فطرتها الحمره ، باح قاسم للإسكاف بسر لم يبيع به للراصة شرية عصره . «التل ابن النعل ماسح النعال دعاني إلى ولعة فطاوعته وذهبت معه . في البناء المخصص للعلوم كان لأبلايه يكتبون ويطبعون ويهاجمون الحكومة ويتناقشون بغير الحس ، فدخلني رعب وقلت صاحب «أين الطعام يا بن النعل ؟ » قال «في أوقات الأكل يأكلون وأنا أكل معهم» . فكان التل ابن النعل يتنقل بينهم وكانهم أبناء عمه ، ولمع أحليتهم ويلم المال ، وأنا كنت أكل فقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذي حاصرنا فيه البوليس المسلح ، ونادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجمونا كما تفتطرسنا في الردود ، فسلات مدوح وسالت دماء ، وتكسرت صلوع ، وصاين البارد في حقن - إلا أن زغت ولا أرفق كيف ، وفضحت بكلة الكلب بعين الدهاب إلى المشتق ، لأن المستشفى حكومت ، تبلغ أمر كل صاحب علة في زمن القلائل لمسك الحكومة - وفي هذا سحبي ، وصليت بصنيحة ابن الكلب وفقدت عيني» .

(تصاوير ص ١٦)

#### ٤ - رجب :

«لهيئت فطت يا بن الم .. أنا قد يمحيط في المواقف .. لكنتي رأيت الموت .. فطعت الأسلاك بأستاني وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا .. تتلخ جلدتي وأنا أرحف على الرمل الساخن ، وفطنت يروسي من رصاص الناصفة التباهين فطاع الطرق أولاد على بمسجرة من الله .. ووقع قلب قل



وأيت أولاد العرب في الجيشين متواجهين والسلاح  
يأين المم يخط الدم بالحم بالرم .. وأنا لا أتول  
لك غير ما رأيت .. كن حل حريصا .. وسألك هل  
يقدرى الآن بعد خصام البليدين الحصول على جهاز  
آخر... ؟ .

(تصاوير - ص ١٦)

### • فتح الله :

«أني أول من ظلمني .. كنت أعرف وأني  
جهدي للظلمة نظير مال قليل .. وكان أبي يأخذ مني  
المال ، وهكذا ضل مع أني الكبير من قبل فغرب  
وهربت أنا مقلدا أني الكبير ، واحتجبت به فسرق  
جهدي يومى وظلمنى كما ظلمنى أبى ، فهربت من سلطة  
أنى وعشت حياة الصبية المشردة .. وساق لى الله  
المعلم ظلمنى فى السرة .. ومن يومها وأنا أسرق ..  
سأخذت مرة ودأبت السارق الظالم العزى ودأبت  
السارق المظلوم المهان .. من يبل الظالم يعيش الظالم  
طول العمر .. ومن يرفض الظلم يفر من الطريق بمئة  
المطارة ، وقد يحصل على قلب أفتدى أو بك أو بأشا  
أو وزير أو رأس بلد .. هل فهمنى يا إسكافى ؟» .

(تصاوير - ص ٤٥ - ٤٦)

• • •

الشخصيات كما نرى ، تتلاق ولا تتصارف في  
الزمن والامتداد والمفرد ، يلعبها كالماء وغناها إلى  
الترابيدبا أكثر مما يلعبها إلى الفرح .

وهي شخصيات محورية وليست ثانوية أو  
مساعدة ، كما اعتدنا أن نرى في البنيات التقليدية .  
إنها ( محور الحركة ، وبؤرة فعله الحركي ) ، وهي  
شخصيات تقتحم الواقع بمسيرة ، وتسهم في  
تصعيده برؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المحورية «بعضد الواقع  
صورته الفنية الجديدة» ، التي يبدو بها كائنات جديدة ،  
يختلف في اتساقه وانظامه ، وتركيزه ومراحله  
الوجدانية ، عما كان عليه في الطبيعة أو في الحياة  
الاجتماعية اليومية .<sup>(١٥)</sup> كما أنها شخصيات تميد  
تشكيل الواقع في كل لحظة من خلال رؤيتها  
وأحلامها وطموحاتها الإنسانية .

أما الشخصية الأخرى لدى يحيى الطاهر عبد الله ،  
وهي شخصية «إسكافى المودة» ، التي تمتد ابتداء من  
(الحظائى القديمة) (روحانيات الأمير) . انتهاء  
(تصاوير) ، فإنها تتمتع بالكاتب ولا تتفضل  
عنه . فهو مثل الإسكافى ، محاط بالمخاطر والمقبات  
الزراثة . لهذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه  
المختصر عاطفة شديدة العمق . فالإسكافى في  
الحقيقة هو الرمز المباشر والبسيط للشعب في معاناته  
الجلية من أجل تحقيق أحلامه وأمنائه . وهو أيضا  
تمير واضح من الوعي الجماعى في حركته ومواقفه في  
واقع تاريخى عديد في صوره . وهو أمير شخصية  
يقدم لنا الكاتب ميولوجيتها الخاصة من خلال

صورتها في إحباطاتها وأمنائها .

• • •

٣ - الرمز :

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل  
الرؤية الاجتماعية في كليتها الدلالية من خلال الصور  
الدرامية التي تتجلى في النص ، حيث تتحتم  
الشخصيات بالمواقف ويضعها البعض .

وهو رمز يكشف الرؤية من أجل كشف العلاقات  
القائمة في أبنائها وتغيرها . «ولو سلمنا جدلا أن لاهمق  
بلا رمز ، فسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة  
الوضوح ، فالوضوح ركن من أركان الفن ، وعصر  
ملامر لجماله ، وبفقدانه يكون (الفن) قد خسر ركنًا  
من أركانه الأساسية»<sup>(١٦)</sup> .

والكاتب هنا داخل النص يمسد رموزه  
(بوضوح) من خلال صور واستعارات شيع ، كما  
نرى في هذه الصورة :

«قال الإسكافى : سأنتظر .. لا تحلف الورد ..  
ولا تكن للغراب . قال فتح الله : تشبهى للغراب  
يا إسكافى ؟» . قال الإسكافى : لا .. ولكن

لغراب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله :  
وما حكاية الديك مع الغراب ؟ قال الإسكافى : في  
الزمان الجيد كان الديك يظفر وكان الغراب لا يظفر ،  
نخب الاثنان إلى حانة وشريا ، ظا فرغ الشراب طلب  
الغراب من الديك أن يصره جناحه ليحضر خمره ،  
وطار الغراب بأجنحة الديك ولم يرجع حتى يومنا  
هنا . بيتا الديك المنفل يصبح كذا رأى القصب يتأدى  
الغراب : حات الحيرة وهات جناحي لأظفر ولا  
تعرضنى للذبح يا أسود الطائر ! قال فتح الله : أنا  
لا أظفر الورد .. لكن الطرق عموقة بالظفر  
ومجدورة بالظفر .. تذكرنى بالخمر يا إسكافى للمودة ،  
واطلب لي السلامة !» (تصاوير ٤٦) .

هذه الصورة الشعبية تتمس بالمقارنة - كما نلاحظ  
لأول وهلة - بين فتح الله والغراب ، وهي مقارنة  
صاعدة لنا ولتفتح الله في نفس الوقت .

يقول أنثريه بريتون في هذا الصدد : «هالآلت  
أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر هي للمقارنة بين شيئين  
لا يوجد ما هو أكثر منها تعايدا ، والمقارنة بينها  
بشكل أو بآخر تقاوتها وتصفحتها»<sup>(١٧)</sup> .

وبهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية  
السابقة إلى رمز اجتماعى في نهاية الاستعارة وفى داخل  
البيئة الدرامية .

وفى نهاية الأمر يأتي الرمز الذى يبرج البنية ويسهم  
في تجليها :

الغراب  
للأم  
الشخص

الغراب يقود دلاليا إلى الواقع ، ولقاء إلى  
الحمرة ، بيتا الشمس يقود دلاليا إلى الحلم الذى  
يتجدد على عدة مستويات داخل النسق الكلى للنص  
وتروح شخصيته جميع الشخصيات . وأيضا فإن الرمز  
في كليته يقودنا دلاليا إلى (التداعى) في الماضي  
البيد ، في المذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاوير التي  
يصنعها الصغار والكبار في رؤيتنا المصرى ، شياله  
وجنوبه ، تلك التصاوير أو الخائيل الصغيرة التي  
تصنع من تراب الحقول وماء الزرع ، وتترك حتى تجف  
في الشمس ، وتظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ،  
مثل تخاليل الحضارات القديمة ومتحولاتها التي لم تزل  
وتستغل شاهدة على زمننا .

وفى حين تحمل الشخصيات المحورية البنية القوية  
للنص ، يحمل الرمز البنية التحتية التي تتحرك في خط  
متواز والبنية القوية ، وقد صنعت كليهما إيقاعها  
خاصا يتجلى للنسق من خلال ، هذا الإيقاع الذى  
يمر «عن حلق جمعى موهوت ومتجدد أبدا»<sup>(١٨)</sup> .

### • هوامش

- (١) المصطلح لذلك الإنجليزي (بريمود وليامز) . انظر  
الروائية والرواية المصرية - الأعلام أغسطس  
١٩٨٠ ص ٢٠٦ .
- (٢) المصدر السابق ص ٢٠٨ .
- (٣) بناء الرواية - إدوين مور ص ٣٧ .
- (٤) الصوت للورد - فرانك أركوت ص ١٦ .
- (٥) رولان باتر - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد -  
أنيه الزين - الفكر العربى - القاهرة -  
أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١ .
- (٦) واقعية بلا صلف - روجيه جارودي ص ٢٢٦ .
- (٧) دراسات في الواقعية - لوكانس ص ٣٣ .
- (٨) أرى ماركوزيل - السينا الجديدة ص ١٠٢ .
- (٩) الأدب والفن في عهد الواقعية - حسين مراد  
ص ١٢٨ .
- (١٠) البنية الجديدة للغة والشعر في تصاكش نيشل رويج -  
فايز مقدس - للفرقة - العدد ١٩٠ ص ١١٧ .
- (١١) وظيفة الخيال بين اللغة والقفلة - د. دوت صالح  
العرب - عالم الفكر - العدد - ٢ - سبتمبر  
١٩٨١ ص ٧٧ .
- (١٢) انظر في الأدب الصغى والأدب البدون - حسين  
حسود - مسطرة - السند الشاقل  
مارس ١٩٨١ ص ٣٨ .
- (١٣) بناء الرواية - ص ٥٤ .
- (١٤) المصدر السابق ص ٥٥ .
- (١٥) دراسات نقدية في شعر - تلويح الراسي - حسين  
مراد ص ١٠٥ .
- (١٦) أحمد عبد لسلط - حجازي - الآداب - يونيو  
١٩٦٠ ص ١٣ .
- (١٧) تلال من - وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة -  
حامش ١٤ .
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، والرحلة إلى - ما وراء الواقعية .  
إدوار الخراط - الدف والصندوق ص ٣١ .

# الرؤية الأدبية



## عالم "فساد الأمكنة"

### □ مدحت الجيار

الإنسان . من أجل الوصول إلى تفسير لصيرته . وأول لمحيات هذه الرؤية الأسطورية يشتمل في انشاء الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل المتوسد الذي يتنزل عدة أشكال روائية في الوقت نفسه . فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدل وفيه وشعاره وأدبه . فإن «صيرى موسى» يتناول المزج بين ما تمارت عليه النقاد والروائيون من تصنيف موضوعي للرواية إلى اجتماعية وسياسية ... البع . أو تصنيف نوعي لها . كالأرواية التسجيلية . ورواية الرحلات . ورواية الترجمة الذاتية . والرواية الفنية . ورواية التسلية . والرواية التعليمية ... البع ليخرج فيها جميعا إلى شكل روائي واحد . تبدو في «فساد الأمكنة» . ولاصحب في ذلك الفاروية لم يستقر لها شكل حتى الآن ، وهذا هو ما يميز للرواية فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية . عن طريق التجريب . والاختراع . ولخرج بها ما هو عالم من أشكال روايته متعارف عليها . أو تقليدية . أو ثرائية ففكار الروائيين يجهدون أنفسهم لايتكار عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم ...<sup>(١)</sup> ومن هنا يكون اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا واجتماعيا ودجاجيا . وتصيح بمحاورة الأشكال الروائية القائمة بمحاولة لمحاورة الواقع نفسه . عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد . تتبدى فيه خصوصية العمل . وتكشف من موقف المبدع ورؤيته .

استعار «صيرى موسى» في «فساد الأمكنة» مخط السيرة والمحنة في القصص . معلنا منذ البداية عن بخصه كانت قد وقعت . وأنه إنما يعيدنا على أفعالنا . وقد تنصص فيها شخصية الراوي المتفصل

ما هو قائم في الواقع إلى ما تفرق إليه أو تتباين . ومن ثم فإن رؤيته لا تفضل سائيا عن الواقع الاجتماعي والبطيبي . بل تعدل من العلاقة بينهما وتورثها مشيرة إلى موقف الإنسان في عالمنا المعاصر من حديق الواقعيين . ومن ثم اختيار الكاتب أن يكون الصراع بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في شوقها . حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الجنس والسلالات . وبين الدروال والبحر إما رؤية أسطورية . تستمر عالمها بدائيا بسيطا لتواجه به عالمها مقننا بتكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإنسلاك بماع الزرة في أي مكان من العالم . لذلك تتحول جزئيات الرواية على المستوى اللغوي والتفقي إلى جزيئات عازية . أخذت فيها الأشياء أبعادا رمزية . على الرغم من دلالاتها العامة المتعارف عليها بين الكاتب والمخالي . ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية كلها تغل قاعها . أو استعرا كبيرة . احتفظت بدلالاتها المرتبطة بالزمان والمكان والإنسان وجاوزتها فأخذت مستوى دلاليا عميقا . إذا استعرا مقولة البيروني التيليبين . إذن عن أمام رواية ذات بنية مزدوجة الدلالة . وذلك انعكاس للرؤية الأسطورية . أو نتيجة للنمط الأسطوري الذي أدركه به «صيرى موسى» عالمه . والذي تبدو في مظاهر تشكيلية . وليس هناك تناقض بين الوعي الذي ألقا إليه آتفا والرؤية الأسطورية . لأن وهي الكاتب يجوره الصراع بين ما هو كائن وما يريد أن يكون هو مادي إلى تحول الرؤية . أي طريقة النظر إلى العالم في جزئياته وشموله . إلى الأسطورية . وقد طفت هذه الأسطورية على عناصر بنية الرواية وأدوات تشكيلها . وعكس ذلك رغبة الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان . تتداخل فيها العوالم . وتعاور فيها الأشياء

«فساد الأمكنة» هي الرواية الثانية للأديب «صيرى موسى» بعد روايته الأولى الصغيرة «حادث الصيف متر» التي أشارت بما فيها من حسن لغوي واجتماعي إلى كاتب رواية شاء أن يثبت قدمه تمجيدا لخطورة نالية أوسع وأبعد . وقد تثلثت هذه الخطوة في رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث . نذكر ذلك لأن «حادث الصيف متر» كانت مرحلة التحضير والتخبر لفساد الأمكنة . فن حادث في نصف متر إلى حوادث تحدث في صحراء متزامنة الأطراف . يدل فيها صيرى موسى الأرض غير الأرض . وأعاد «كشف الإنسان البسيط الثقالي» التي . بعيدا عما شحنته به الحضارة من أطاع وأصابع هيرت تذكيرته وصاغته صياغة معقدة . والكاتب - واعيا - يربط بذاته لمجد صياغة الأشياء بادئا مع الإنسان البسيط التركيب . هنالك في جبل «الدريه» وبالصحرار الشرقية . وواعيا أيضا يتحرك الأحداث والشخصيات . مجاورها من الخارج ويضعها في الداخل . وتوسع دائما على الصوت في كل مكان من روايته حيث يتدخل بالوصف والتعليق والإسقاط أحيانا . كما سنبين بالتفصيل في أثناء التحليل الجمالي للرواية .

### القسم الأول: التقنية

كان وعي الكاتب ذا أثر بعيد في تشكيل رؤيته المحالية لعالم فساد الأمكنة . وكان ذا أثر أبعاد في توظيف تقنيات عديدة ومتنوعة . كانت انعكاسا جليا لرؤية الكاتب ولقادة روايته في الوقت نفسه .

وبقدم «صيرى موسى» عالمه «فساد الأمكنة» خلافا «رؤية أسطورية» . لا تتعامل مع الواقع الاجتماعي والبطيبي بمنطق أرسطي شكل . بل يتجاوز

عن الأحداث والمتحكم في مصيرها في الوقت نفسه. ومعنى هذا أنه يخترع من الأشكال الروائية الذاتية. ما يتواءم مع رؤيته للعالم. ومع موقفه الذي هو سابق على هذه الرؤية العالمية. وهو حين يستلهم للمحمة والمسيح دور الراوي فإنه يختار بذلك الأدلة التي تمكنه من إبراز ذاته. وتسمح له بالتدخل في سير الأحداث.

ورسم الشخصيات في الوقت الذي يريده. ومن ثم كان اكتمال الموقف معناه اكتمال الرؤية. ومع أن شخصية الراوي تخلق جو التلقى الجماعي. وتشترك التلقى مع الراوي طوال زمن القص. فإنها تمكن الروايل عبري موسى من الاتساع عن الرواية وشخصياتها ليأتمل كل شيء بعيد. حتى يلجأ من طريقة التلقى ما يعرف بالتمتعص. والإيمان التلقى والألماسج أو التمتعص الكمال مع البطل "نيكولا" أو البطل "إيليا" وإن كان ترى في كسر السيرة هذا خاصية بربطية. ولاضيق أن تكون رؤية الكاتب ذات حديث. تستلهم بأحداثها التراث الإنساني والعرفي والمحدث الذي تستوجب منجزات العصر الذي تعيشه. فالأصالة الحقيقية ماهرة أيضا.

يصادر **عبري موسى** - بوحى - منذ الرحلة الأولى على نتيجة الأحداث ويدخل إليها عبر الوسيط التاريخي يتأقلم ويوظفها أولا ويكسر حد الإيثار ثم يقول **بصعير** من تأمل بأحاديث. فإن مصيبتكم اليوم وكمه طوفانية. سامعكم أرحم من غدا جيليا ثم يعيده سكان المدن. يبيتا أسفركم أرحم من غدا جيليا ثم يعيده واحتي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا... ذلك الذي كانت عاجزة في كثرة التعقيد. <sup>(١٢)</sup> ومن هذا المنطلق **الروائي** يعطى صوت الكاتب حتى آخر كلمة في الرواية. ويبرز في تجليات جارية تخلق في طريقة تركيزه لتعاصر بينه هذه الرواية. ومحاولة **عبري موسى** العودة إلى نفس الجرح تكتشف من رغبته في تركيب الواقع في أرض جديدة قديمة وفي الوقت نفسه. ومن هنا صار الأحداث. والشخصيات. والمكان. والزمان. والراوي أيضا. دلالات مزدوجة. وقد أنامت شخصية الراوي فرصة هذه الأدراجية العالمية الدلالية. فقد كان تدخل الراوي في سير أحداث الأساس والأحداث الفرعية المكملة. ومن ثم فقد سيطر الوصف (الراوي) على النتائج وخلق الحوار. إلا في لحظات سننير إليها. وأدت سيطرة الذات الدلالية إلى اختلاط الغنائية (الانصافية) بالدرامية. وإن كانت لغة السرد والوصف والتناهي قد ارتفعت بفضل هذه الأدراجية والغنائية إلى لغة غير مباشرة (شعرية). تتخذ من الصور الشعرية جوارا لتشكيل المجال. وقد ساعدت هذه اللغة الشعرية على تكثيف الرواية على الرغم من طولها. ونقلت اللغة إلى لغة محاز ناسبت **الرؤية الأسطورية**.

وكما قلنا: أدت الرؤية الأسطورية لعالم **غسان الأسكنة** إلى إدراجية جمالية ودلالية. أي إلى إلتان **إلياذة** واقع **إيجاهي** وطبيعي ونفس. بتشكيل بطريقة

جديدة. تسير كل ماهر **أسطوري** الدلالة. وكل مايساعد على خلق حالة **أسطورية** يخرج منها عالم جديد (هو المجازو الحقيقة معا وفي وقت واحد) يدعوه إلى الكاتب. وأيضا فإننا نواجه أحيانا مذبذبة بالفرز. ولغة ذات معطيات مزدوجة. وقلبيات تخرج كل هذا في بنية متعقدة ومتوحدة.

ولنبدا التحليل من بؤرة الرواية حيث «الصراع» بين عالمين: عالم الصحراء بكل قيمه وطرق معيشته. ولذته. وعالم المدينة بكل تعقيداته وسطاها. أي بين عالم البساطة والطبع والتقاء الصوف والقطرة. وعالم الطون والطبع والتفوق المادي. وقد ظهر هذا الصراع بدءا من العنوان «غسان الأسكنة». هل كل الأماكن فاسدة؟ أم لا؟ وما الذي أسفحها؟ الإنسان المتحضر المتطلع. الذي نفس بكارة الجبل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر ثقافتها. ومن هنا توزعت الشخصيات بين هاتين الطائفتين: الحواجبة أنطون بك. المهندس ماريو. خليل بك. خليل بك. ماريو. الحاج بهاء شريك أنطون بك. وإقبال هاشم. الملك وشاحيته. عالم الماديين المغاربيين الذين وفدوا إلى الصحراء من أنبل الذهب والملك وكثر البحر. وفصحوا بكل قيم البداوة. بل صغروا هؤلاء البدو أصحاب عالم الكفاح (أيضا) عديريه. كرشاب. أيشر. المم (أورشك) ذوى العائلات البسيطة الطوية التي تجد بهم من الطبع. لقد علمتهم الصحراء نيا بليدة ولكنها لم تستطع أن تصمد في مواجهة هؤلاء الماديين المغاربيين الذين أسفدوا الأسكنة كلها. أنبل. إنهم لم يفسدوا المدينة وحدها. بل أسفدوا عالم البدو حين هاجروا إليه. والقادوا شركائهم عند التناجيم. وأغبرجوا ثرواتها. فلم ينتج بها أسفدوا النظام من البدو. الرُّحَّل. أما «إيليا» و «نيكولا». فقد كانتا ضحيين هؤلاء المغاربيين ولهبهم غير المسئول. لقد دنسوا إيليا رمز الطهر والبرائة (تلاصق توازيها مع نقاء الصحراء قبل دخول المغاربيين) وشوشوا على صوفية نيكولا (تلاصق توازي نيكولا مع إيليا والطبيعة أيضا) نتيجة هذا الصراع غير التكاملي. وسبحان قال الراوي (الروائي): «سامعكم... غدا جيليا ثم يعيده سكان المدن...» (ص ٦) لم يكن هذا التعاد سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم الصفاء والتفانيات عند البدو. وقد وضع ذلك من خلال الرواية كلها وليس في هذا الوضع فحسب. لقد غرست فيهم الصحراء شق الفضائل. فأغداوا يشهرون من هذه الفضائل سلاسا يواهبون به عاطر حياتهم البرية. إلى مئات الحطايا الصغيرة التي تركبها في سهولة ويسر في المدينة ضد أنفسهم وضد الآخرين. تتراكم في قلوبهم وعقولهم. فتختلط في الحياة كالوشوش السماء... (ص ٣٩). إن إنسان المدينة يتحول إلى وحش (حيوان مفترس). في حين يختلط البدو بالصفاء الروسي. وسيميا يأتي

هؤلاء المغاربيين يبدون وكأنهم يسقطون أفتنهم المستعمدة هناك في مكائهم على لغة المجتمع المصري ونوق سطحه بمجرد أن تلتاس أقدامهم رمال شاطئيك... (ص ٨٦) ومن ثم فإنهم «كنتم هذه التي بيزت على المناظر الجميلة وأصبحت أعيان الضوء... بادرة النتيجة الأولى تولد في بطن المكان» (ص ٩٩). وفي مرجح سنين وفصحوا هذه البلدة. فقد كان ضوء السيارة المسدد يكسب الدائرة البشرية التي تقف ملكا وباشا وثلاثة يكوات مشكوك في أصلهم. وعواجه أكيد... (ص ١٠١). كل ذلك في مواجهة ذلك والجسد الأسود العاري الذي يبدو المصور الذي أوفقه المكان في فضاء مرجحهم المستنير. (ص ١٠١) من خلال توزع الأدوار يتضح لنا أن **عبري موسى** لمع في جدلية أطراف الصراع. فلم يعمل البدو جميعا غصلا. بل أخرج منهم الحاج بهاء. كما أنه لم يعمل الوافدين جميعا ذوى أشغال سيئة مستهزئة. بل استقى نيكولا وإيليا الصفة. وأيضا فإن الشخصية الواحدة عنده لا تكون بيضاء صرعا أو سوداء صرعا بل تلك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص صرعا مع معطيات الواقع وفروانية. إن نيكولا مثلا شخص مفرح. لكنه عشق الصحراء وتوكل إلى قطعة منها فأغداها الناس جميعا ألا هو. بل يستطع الفكاهة منها. في حين غصنا تتعدد قطعة منها (إيليا الصفة). وإيليا الصفة نفسها تتحول بعد مدتها انحصارها عن طريق إقبال هاشم - إلى امرأة جديدة العجز. وانظروا لونه حتى تضم مبراتها منه إلى ميراث أيها حين يموت. وهذا الجبل أصغر الشخصية صفتها الإنسان حين عرضها عارية. ويرسل سلوكها في الوقت نفسه أو كشت من قانون هذا السلوك. ومع ذلك غي وسعنا أن نلذله إعجاز **عبري موسى**. إلى الصحراء. من حيث إن نجل العالم البديل لمن أراد أن يمد تشكيل واقعه. ولأنها حودة إلى الإنسان الأمان وليس الإنسان المحطارة والآلة والمخطط المحركة والتطلعات القائمة على الاستغلال والسخرة. من هنا تأخذ الصحراء بيتها العميقة. ودلائها البرية. حين تتوازي مع البركة وتصبح رمزا للأرض كلها في أي مكان أو زمان. ولذا الصحراء ٢ تدخل في البنية المزدوجة. لأن الصحراء التي عرضها **عبري موسى** صحراء حصلت أوصافا **أسطورية**. أو هكذا رأها المؤلف برؤيته **الأسطورية**.

فقد أقيمت القفوس. والشعائر الأسطورية. وقلمت القفوين. وجرحت أحداث بتلق الأسطورية. واتحدت مع التاريخ والديانات. ولنبدا من البداية في الواقع / الأسطورية في هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك البدو المصريين. لقد رجسوا جميعا إلى نقطة البداية (تاريخيا ودينيا

وأستوروا). فتجدد الأول لهذه التماثل «وكوكالوانكا» ليس سوى آدم، ولأنهم ويقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليراه، فلما رأى مصر رأى جبل عليه مكتسراً بالثور. وكان جبال أبيض، فناداه بأبيال المرحوم.. ودعا لأرضه بأبيض بالبركة. أبداً لهم الشغل في آدم القديم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا؟ (ص ٢٨) ذلك الجبل الذي أمضى عمره في كهف صيت بأشعل هذا الجبل الأبيض. يصل للسمان. ويتعدى، حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة السيادة إلى صخرة من صخوره. بينا انطلقت روحه نحو القسم وتغير منها يتأنيب الماء لتتشق لها عاية في الوادي غربيا، (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت قبل جدهم كوكالوانكا، وجدهم ليس سوى جزة منها أما روحه فقد شكلت جدهم الصحراء. قسم واليابس، اليابس ولما، فلا يجب أن يبعد البدو هذا الأرض. وأن يقدموا لها القرابين. وأن يقيموا لها الطقوس والشعائر. ولذلك لأنهم يجاورون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم. وكذا فعلوا أمرا وقروا أمام جدهم الصخرة وكانهم يشهدون جدهم كوكالوانكا على ما فعلوه. مؤكداً أنه أن أحفاده مازالوا يملكون السلطان على الصحراء وجبالها. (ص ٢٨) ولاشك في أن ذلك قد يتفق أن ينضم الكوكالوانكا إلى هذا المكان. ومن هذا المعتقد الأسطوري خرجت سلوكيات هؤلاء البدو وتقيمهم. فهذا «إيسا» قد أنشد سيكة الذهب (التي هي حقه لأب) من غير أرضه. وهرب. ثم راجع نفسه وحاد. وأنها منكمها الغراب. وجاءه صم الشيخ على إلى الجبل منكمها غزيان بأحاط بابين لئيمه «إيسا» من شيات. فطلب من الباشا أن يتفكر إلى شريعتهم. لقد عاد الذهب. لكن الحقيقة مازال غافية.. وهم في شريعتهم يتفكرون إلى «النار» فظهر الحق من الباطل. وإذا فليش إيسا على الخطب المشتعل. لأن كان ماله هو الصدق سوف يتجو ولن تصيب النار بضرره: (٣٧/٣٦) ويخرج إيسا من النار سائداً. فليصع عليه ويرى على الأرض ماذا قدمه في وجود المسيح. كأنه يشهدهم على براهنه. (ص ٣٩) هنا تمت اللحظة في أفعال التاريخ والتراث اللغوي ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام. حين خرج من النار سائداً. ويرى الثلاثة الذين أتى بهم بضمير في النار (وهي قصة أصحاب الأخدود التي ورد ذكرها في القرآن الكريم) فخرجوا من النار محلولي القيد. لم تحس النار منهم شيئا حتى ثابهم! ولا غرابه، فقد كان إيسا مؤمناً بحكايات الأجداد.

على نفس الأرض الأسطورية تقام الشعائر والطقوس. فقدم القرابين. طلب البركة. حيث أمر الحاج بآه الرجال وأن يقدوا الحملان إلى ضفة النجم ليحياها طلباً للبركة. فوقف الرجال على باب ذلك المذبح ويسلمون ويقرؤون القاعة. طابيح

لأصنهم من الله إصلاح الأحوال. وطالين لصاحت السعادة الخروجة أطون والحاج بآه دوله العز وإصلاحه... (ص ٦٦) ومن نفس المنطق انتق الرأى على أن يكتبوا بألفاظ صفيحة ماء في البر لتظهر الورق.. ويؤدوا عليهم الصلاة ويهودوا.. وعند هجرة البئر يسلموا وقرؤوا الشهادتين. وألقوا بماء في البئر... (ص ٥٩) حين لم يتسكتوا من تسبيل الموت. بسبب امتلاء البئر بالتأين. وكما صدق إيسا حكايات الأجداد، قصة عروس البحر التي نصفها سمكة ونصفها الآخر امرأة. وأقسم أن يظفر بها وأن يضامها، انتقاماً لمن ابتلعته هذه العروس من قبل. وضاعة عار عليها ميتة فعلها إلى الصحراء. في نفس الوقت التي وصل فيه الملك إلى الكوكالوانكا وأراد أن يرى بجبال أبيض عروس البحر. وعلى الرغم من سفرية التصغير وعلى رأسهم الملك، فإن حيد ربه كرشاب كان يرقيهم انتقاماً لثلاثة من أقربائه.<sup>(١)</sup>

ويأتي إلى نفس الأرض أتباع الحسن البصري المتصور للمفون في هذه الصحراء. لقد كانوا يعتقدون في مجازاته (كراماته) فقد «فل قبل موته في جرعة ماء من تلك البئر المرة» المجاورة لقبته. وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر، فصار ماء البئر عليها مستباح للطاقا ١٠٠ (ص ١٣٥) ويرد نيكولا إلى التاريخ، وتأتي عبارات التوراة عن نهر يخرج من جنة عدن وينقسم إلى أربعة أنهر: «اسم الأول فيشون واسم الثاني جيحون وهو المحيط بأرض كوش...» (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بآه نهر يخرج من الجنة. وفي نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتي حادثة «الصراخ» في البئر المحرقة الثالث. فمن غاب نيكولا من أعينهم - وجاء أبشر - ابن إيسا - فقدم من إيليا. وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ في البئر، تلك عاداتهم القديمة، لحرفة مصر الغالب. فليخبروا الآن عن بحر قديمة وتستن إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا. فإن جاءها صمت الصوت كان نيكولا جاب. وكان موجوداً. وإن صمت البئر وابتلع الصراخ دون رد. يكون نيكولا قد انتهى فعلاً في بحر المالخاد. (ص ١٤٤) في عالم تجري فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقة. لاشك لحظة في تحول الأسطورة - بكل أشكالها وتجلياتها - إلى واقع معاش، فيتحول منطق الحياة ويحول الإنسان إلى إنسان غير عادي، غير منطقي. وتتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنطقي، ولاخرافة، وتفكير اللغوي نصيب كبير في تسير الحياة والحكم على الأشياء. وينفس المنطق الأسطوري يرى الناس في الصحراء الشرقية (البدو) الدنيا بمنظور أسطوري، فعادة امتحان إيسا بالثور. وتصديق ذلك، ثم عادة الصراخ في البئر، وما يقوله من - جدهم - وكوكالوانكا، واتصال ذلك - عنهم -

بالتاريخ اللغوي الأقدم الذي يرجع إلى آدم، وغروج النور من الجنة إلى أرض كوش، وإقامة الشعائر والطقوس، والقرابين وغيرها... كل ذلك إنما يجري والإسان خاضع لقوى خفية تمتد صاحبة الكلمة الأسطورية في هذه الأرض (الأسكية). ولما هنا في مرض تقيم الفكر الأسطوري، إننا إزاء بيان عناصر الأسطورة والخرافة، بل المظاهر الدينية الماثلة في عالم بدو «ساد الأكنة»، من حيث إنها تمثل - كما أسلفنا - عناصر من عناصر البنية الأسطورية التي صنعها صيرى موسى واعيا لكي يسلطنا في حالة أسطورية ولينقل إلينا صورة الحياة على أرض الدربيع.

وفي وسعنا الآن أن نربط كلامنا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية في أوردناه من عناصر أسطورة تمثل وجه الحياة الصحراوية، لكي نفهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على الإيجاز بنسجة الصراع، الذي لابد أن يمس مصالح هؤلاء الغراب الذين يتعاملون وفقاً لقانون المنطق للحياة، محددين أفعالهم من الصراع التي تمثل لديهم مصداقاً للثورة لا روح الجبل الأكبر «لوانكا»، أو عادة هذه الصحراء والمخضر لقوانينها الأسطورية المفارقة لحقيقة الأشياء.

ومن الرؤية الأسطورية عند صيرى موسى يخرج خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصرف، الذي يعد وجه الأسطورة الآخر، وإن ارتبط التصرف بفلسفة المتصورة وغيرهم من العقائد الروحية. ومحاو صيرى موسى أن يخلق جو الأسطورة بجز صوف. وحل لسان نيكولا يصرح بمبدأ وحدة الوجود - حيث يرى نيكولا أن هناك قرابة بين كل الكائنات... الشمس... الجبل... الأرض... بل البئر (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات، فلا يجب أن تتعد به الكائنات. وأن يحاول الاتحاد بها. ولعل المبدأ الصوف قد أتاح للؤلؤ الفرصة لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة، بما أتاح له الفرصة كذلك لتكثيف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص. مع شيوخ بعض المصطلحات الصوفية، حيث تجد مصطلحات (الروح والوحد) والاتصال والدرويش وغيرها. يقول: «ولكن ما باله يرتعد كأنه درويش ليسه الوصول والاتصال» (ص ١١٣)، وكأنها تلك الروح القديمة لتأثر الصحراء الرومانسي التي تنقل عليها الآن كما أسلفت على أبيها من قبل... (ص ١٤٥).

ويعد المؤلف (البطل) - خلال مبدأ وحدة الوجود - الطبيعة أمراً للإنسان لأنه ينغمس فيها وهو جزء منها ولأن جسمه البشري، وذلك المكان المحدود الذي يحوي روحه اللا محدودة. قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً في ذلك المكان الأم... (ص ٥٥) ولابد أن تنشأ علاقة تلازم (الطبيعة الأم) والإنسان. صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة





على ذلك التكتيف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يسود صياغاتها اللغوية . وقد بدأ ذلك فى غلبة الوصف والسرود على التعبير . فبدأ هذا الأجزاء التى يتألف فيها البطل نفسه أو يحاور الطبيعة . إذ كان البطل يتكولا ذا ذهنية تدمن لكل شئ . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه ليصعب أن نستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك نورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد اللغوى .

«الصبح برائحة الجبال المزهرة يهربنا تحت الشمس» (ص ٨) .

«مكان من الأرض تعبر المرأة فيه علما لأسماء الشهوة» (ص ١٤) .

«تترى الصحراء قطعة قطعة فى بشار التور الذهبية» (ص ٢٢) .

«حين وصلت الشمس إلى مجلسها العمودى فى الأقباط» (ص ٤٧) .

«كان يتحسس صحور السرداب بشغف لم يحدث

له أبداً حياً كان يتحسس بأنامله وجنى إيليا (ص ١٣) .

«وكان الشقاء قد بدأ يلدز بواذره فى سماء الحريف» (ص ٧٦) .

«لم انقض مباشرة فى اللحم المبلور لبدانة النساء» (ص ٩٧) .

«بينما قلبه يلهث انفعالا ورجية ألقى نظرة على نيكولا الغارق فى الشهوة» (ص ١١٨) .

«يحيط به الليل الرقاق المضاء بملايين النجوم» (ص ١٣٦) .

«وحين تغلغل الشمس فى الغرب - ويذهب اللون رمادى كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً» (ص ١٥٣) .

وهكذا نستطيع أن نقسم مقطوعات كاملة . وأن نجد فى كل موقف من مواقف هذه الرواية صورا شعرية . ليست زينة لغوية بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة لقلبها المجازية . وسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى المسيطر على الرواية .

والتشبيه ذو الأداة ملمح سائد فى لغة الرواية . يكاد لا يخلو وصف منه . حتى لكاد يجده فى كل موقف . والتشبيه ذو الأداة يحث القارئ على طرق التشبيه . ويحاول الكاتب أن يستعمله أداة وصفية لغة . يريد بها الإيحاء بإتساعه عن المشهد ليحقق دور الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه . وورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه لرى جزئيات تكريها

«كأنها سيف مشرقة» (ص ٩) . «كأنها طرح له بهائم مسحورة» (ص ١٥) .

«السكينة» كأنها فرع يجمع بها من كل الشرود المبهولة» (ص ٢٧) .

«كأنهم وصل قادمون من بقعة قديمة» (ص ٢٢) .

«كان صحورها الحادة نظم خططا من اللحم والدم والطعام» (ص ٣٩) .

«كأنهم آفة قديمة» (ص ٦٧) . «بهون يتزق يقيه الرامة» (ص ٨٦) .

«كأنهم يظهرون عليها» (ص ٩٩) . «كأنها فى ضاحلة قدر يسهله» (ص ١٢٩) .

«كأنها تمشى إلى يلعنوا به» (ص ١٣٧) . «كأنها كان ممكنا لذلك الوضع أن يتنقل من وقته» (ص ١٤٩) .

ونلاحظ أن الكاتب يستخدم مع التشبيه ضمير الغيبة ليضاهى من حدة انفصال الراوى عن الموضوع واتصاله به فى الوقت نفسه .

وإلى جانب مستوى لغة التشبيه واللغة الاستعارية . يبدو مستوى آخر من اللغة فى «لصدا

الأمكنة» . هو مستوى «العامة البدوية» فضلا عن مستوى اللغة المباشرة القصيدة حينما يتدخل المدح بالتعليق واستخلاص الحكمة .

«وظهر العامة البدوية حينما يظهر الواقع الرقيق الحلم أو تنكس الأسطورة ويطلق الناس جميعا من حول الصلصة . وتقتل صبرى موسى فى هذه اللحظة . تاركاً المشهد والموقف يبرزان عن نفسيهما . مقسما المجال للحوار» .

عند الصلصة الأولى . موت الرجال الثلاثة و البئر المسمومة . وجلس الرجال بمنزلة ماحدث للثلاثة

قال واحد :

لعل البئر مليئة بالطين . وقد غرقوا فيها .

فقال الغلام :

أبدا . أول زميل طلع ملبان ردم ناشف .

فقال آخر :

يكون البئر فيه غازات مختفم .

- يمكن .

- والله يكون فيه نجاين .

- يمكن ... (ص ٤٩) .

نلاحظ خروج اللهجة البدوية بالتدريج . حتى ترك صبرى موسى تدخله تماما فى نهاية الدقة أن يذكر من القائل ؟ . وتكشف اللهجة البدوية على نحو أوضح فيها بعد . فنعلموا اجتماعا لإرسال الغلام لإحضار وكيل النيابة بدمر الحوار التالى :

قال الشيخ على :

لا تفرق .. جاعدين مستظلين .

قال رجل :

يكون بتاع الالسلكى نام .

وقال آخر :

ويكون وكيل النيابة نام .

فقال الشيخ على :

يلغوا الصبح يوم التلات ووكيل النيابة يوصل عندنا الصبور أو بالليل . أدى احنا جاعدين ... احصل ياولد الشاى .

(ص ٥١) .

نلاحظ هنا التغيرات الصوتية فى الكلمات . (جاعدين - الصبور - التلات - احنا - بتاع -) وحى أكثر تغييرا عن سجة البدو (١٥) .

ويتمتع أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (المدح) بالتعليق وقول الحكمة العظيمة التى تبث من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته :

«لكن تلك طبيعة الأشياء» (ص ٩) . «ولعل ليس أحب نيكولا فى واحدة من هاتين اللزتين

التي توفقت فيها مجلس النظر. « (ص ١٨) ثم أوردته أن البطر داخله هو. « (ص ٣١).  
« كل ما على الأرض دائم الضلوع والتبدل والتغير. « (ص ٦٠).  
« وهكذا قرأ الشيخ على أن يفسر في صحن الدرعيب شقة كاملة للقدم. « (ص ٦٦).  
« فالأساس للصراع هو عن الحياة والموت. أما الواجب الأساسي فهو العمل الذي لا مهرب منه. ومعاداة ذلك فلا توجد أسئلة. « (ص ١٦٦).

وهذه المفاهيم السابقة تعكس قدرة المبدع على التدخل في أي لحظة في أحداث روايته. كالرواية تماماً في السير والملاحم.

وسبق نكل تحليل لغة الرواية لتلمح إلى القاموس الأسطوري والبدع الرمزي للغة. ولينبدأ بالقاموس للشعور بتبصيرات وكلمات استخدمها صيرى موسى للإبقاء بالحوار العام للرواية (الأسطورية). حيث نجد تلميحات: قربان - سحر - ملكوت - أسطورة - باروك - بدائي - مقدس - وحش - آفة - حورية - غرافة. ولتورد أمثلة لهذا القاموس:

« قربان طرفة وعلافة. « (ص ٩) « كقربان بين فرياح مولاه. « (ص ١٠٦).  
« عالم مسحور. « (ص ١٠) « منذ كانت إيليا جنيبة ساحرة لم تنشط العاشرة. « (ص ١١٠).  
« البهوية السحيرة. « (ص ١١٤) « كانت مسحورة بالرحلة. مسحورة بالصقور. مسحورة برعاية الملك. مسحورة بالخنجر. « (ص ١١٦) « تلوح له بعالم مسحور. « (ص ١٥١).  
« الصباح القديم. « (ص ١٨) « الزمان القديم. « (ص ١٩) « آفة قديمة. « (ص ٩٧ - ٩١).  
« كان المشهد أسطورياً. « (ص ٢٧) « كأنه فرائش أسطوري. « (ص ٣٨). « وفي هذا الجو الأسطوري. « (ص ٥٩).

« كبحر خراف. « (ص ٥٨) « كطيف خراف. « (ص ١٥١). « جده المقدس. « (ص ٩٠). « الحبل المرحوم. « (ص ٦٥).  
« البهار الجوارلة. « (ص ٤٧) « ملكوت الرب. « (ص ١٦) « العجبة - الظلم - الوحش. « (ص ٦٦).

بهذه التلميحات والبدع وتبجيلاتها اللغوية التي أشربا إيليا. صوّر صيرى موسى لنا حالة أسطورية أو جوّاً أسطورياً يعيشه الناس هناك في جبل الدرعيب بالصحرى الشرقية. وشرح هذا التصوير - كما قلنا - خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان. وللكائن. والإنسان. على نحو جعل النص فضاء الأشكنة. « كما أشربا - دا بنية مزدوجة. « أشربا إلى تجلياتها الشعرية واللغوية بوجه عام. أما تجلياتها الرمزية فقد خرجت من نقطة البداية التي بدأتها بنا تحليلنا للحال للرواية. وهي لحظة الصراع بين حق إنسان البصيرة

والبصاحة وقمع إنسان التكنولوجيا والآلة. وانتهى الصراع إلى هزيمة البطل نيكولا. وموت إيليا الصغيرة الجميلة. في حين يترك الكاتب شخصية «أبشر» ملينة بالقوة والأمل. تنتظر. وتنتظر. بما اكتسبه من عنفات جديدة. وخلال هذا الجو «ينمو» رمز يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها. هو رمز القجر. حيث انتشرت صورته في أجواء الرواية كلها بإلحاح من الكاتب. على نحو أكسب النص (والقصر) مستوى رمزياً ساعد على الإبقاء بالرؤية الأسطورية من ناحية. وعمق بنية النص من ناحية ثانية. وأوحى إيليا - نحن المقلون - بالهبة المبدأ والتخلق. سواء من حيث العودة إلى «قصر الإنسانية». «لحظة تبن الحيط الأبيض من الحيط الأسود في حضارة الإنسان. أو انتظار نيكولا أو أبشر للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند القجر. لذلك تحول القجر في الرواية إلى مقياس معلوم. تحاول كل الشخصيات أن تتلزم به في رحلتها وسفرها. ولتتماهوا ويتقنوا في حركتها وشاعتها. وتزبط به كل المواقف.

ولتصبح القجر منذ بداية الرواية حق نياتها. يبدأ الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «القجر» من «الليل» مؤرخاً لبداية الحياة والحركة به:

« يصعد القجر اللغوي من الروبان العميقة. ثم ينتشر على التلال والغضاب متسرباً على قمة الليل الكفيلة بإبدعها سحياً وتلايف... ومع حيرة الضوء الأول يصر القجر نيكولا ليوقة. « (ص ٦١) ومنذ هذه اللحظة يصبح القجر مقياس البداية. ومقياس النهاية. ومقياس انفصال عالم من عالم. وينمو رمز القجر نحو دلالة البداية:

« وفي اليوم السادس هربا جميعاً مع القجر. « (ص ٣٥).  
« وهكذا سافر في القجر بالسيارة الجيب إلى إلفو. « (ص ٧١).  
« على القجر مستحيلة الدقاقة بصاحب الجلالة. « (ص ١٠٦).  
« وفي القجر دق الحرافة أنظرون بك باب الكاينة على نيكولا. « (ص ١٠٩).

« ولقد تم الدبائع على جدران فرياحه في القجر. « (ص ١٣٧).  
« وفي نفس الوقت ينمو رمز القجر نحو دلالة النهاية النهائية:

« وبحت هذا القجر الصاعد... فوصلوها قبل القجر بقليل. « (ص ٤٩).  
« قال: إن القريا تطلع أول الصيف قبل القجر. « (ص ٦٥).  
« يحط رحالها جوار الماء قبل القجر. « (ص ٦٧).

« ثم تطوف قبل القجر ساحتي. « (ص ٧٩).  
« وصعدا نيكولا قبل القجر بساحتي. « (ص ١٣٥).  
« ودخل في الليلة الماضية إلى القجر. « (ص ١١٤).  
« ولم ينجح منذ تلك الليلة ولم يتبع منه حتى صعد القجر من الروبان. « (ص ٧٥) « ومع أن: « (ص ١٣٧)  
« يظهر مايزال جنيبة في بطن الأبل. « (ص ١٣٧)  
« ينتظر لحظة الميلاد. « كما ينتظر أبشر. « (ص ١٣٧)  
« هذا القجر الرمادي يبدأ عن القجر الدماي الذي شهد انخساف إيليا:

« القجر الدماي الملقى في الأفق فوق سطح البحر مباشرة. فوق الزوال المتداعى التي مازال تحمل آثار قسبي إيليا. « (ص ١١٢).  
« أما «صبي الباحة الأحمر» ذاب احمراره في رمادية القجر الطالع على الكائنات (ص ١٣٧).

وبعد حدوث انخساف تلك إيليا يظهر رمز آخر ذو شعب كثيرة. تتوازي فيه العوالم الحقيقية والرمزية. فالرمزيون يلخون القرائن لأبي الحسن الشاذل في الليل. أي في نفس مقياس انخساف إيليا الجميلة الصغيرة وكما: «لم يسلط أحد في ذلك الليل الظلمة. تلك الصقور الجارحة التي جعلتها رائحة الدبائع والغضاب. فأخرجتنا من مكانها البعيدة في قم الحبال الجارية جاءت بحرم من بعد... تنتظر من تقوم لحظة أو هذه لتنفذ من حل انخساف واحدة فمفاجئة وموقفة. ترتفع بعدها وهي تحمل في محالها رؤوس الدبائع أو أقدامها... « (ص ١٣٣)  
« وتتوازي هذه التلميحات الخاصة (بالدبائع والصقور) مع تفصيلات انخساف إيليا - الملك وساحتيه - من المستوى الرمزي للرواية. « في نفس الوقت الذي تتوازي فيه الطبيعة البكر قبل الغربة. « وانما كانها بعد تزوجهم إلى أعماق مناجمها. مع إيليا قبل لقائنا بالملك وبعده.

« وتقدم الأحداث ثمرة هذه الآكام «مقلنا» سيكون ضحية وقربانا يد نيكولا. « فقد رأى نيكولا «دعين خياله صفراً جارحاً من تلك الصقور البنية الرشي» الصفراء المتأقير. يحوم في السماء... لاقتناض. فيحصل في عماليه تلك القربة المطروحة سحلاً له. فيرمعها في السماء. قربان شائعة من نيكولا وتوبة! « (ص ١٣٩) « وبلى نيكولا في الواقع بالطفل. « بعد أن يسره - للصقور وأطيون التكتوش. « حين رأى أهل الدرعيب «دفنت لحم على الصقور... وشاهدوا آثار أقدام حورانية مطبوعة أطرافها وعماليه بالدم. « وشاهدوا القنافة الممزقة التي غرق يداها في اللون الأحمر القاني.. لكتوا رؤوسهم وجمعهم محبوا وعطرونا. « (ص ١٤٣).

من هنا لم تغرق الرؤية الأسطورية في فضاء الأشكنة. الواقع الاجتماعي فعل الرغم من المظاهر

ويعدهم يحيى الرومان والعرب . بل إنه إلى هذا المنجم على وجه التحديد كان «محمد علي» وإلى «مصر» يرسل عاله الألبان (ص ٢٥) ، وفي تلك الأيام كان للأجانب في مصر كلمة عليا وحق يكاد يكون موروثة . (ص ٢٣) وتنتهي الإشارات التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت ، مع الحديث عن الملك المختص وحاشيته .

«...جبال بحري أنواعاً متنوعة من كوز المعادن ، أوصى لاجمعتها أهلها يترج إليها كل راجب فيليب ويجار ، ويستخرج ترخيصاً للمطر ، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها أحد حتى الآن» . (ص ١٥) هاهي ذى السرايب للهجرة تحكي له قصص القراعة القدامى اللذين كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور ،

الأسطورية التي كلفنا عنها في «الضنية» - اللغة - الرمز ، فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يفاجئنا بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ القراعة حتى عصر محمد علي وخلفائه ، كاشفاً عن حالة مصر في تلك الأزمنة ، مشيراً إلى الهدف الاقتصادي الذي ربط الفراء بيده الأرض البكر . ولينبدأ معه من البداية عند حديثه عن الصحراء «مكان الرواية»

## هوامش

- (١٤) انظر ترازيا ورمزيا آخر لنفس الحادثة كلها ص ١٤٦ من الرواية
- (١٥) هناك توارى رمزي آخر بين إيلي والسيدة مريم لحقة الإحساس بالحنين «ولاحت علي إيلي بعض الأعراس التي توشى عسلها مارتنكت» ص ١٢٧ ، ولاحظ القرب المبارك من أسلوب الإنجيل ، وتوازي «يساء مع عيسى» .
- (١٦) انظر حديثه عن قبيلة الكريشاد القديمة حاملة تقاليد القراعة ، ص ٩٨ من الرواية .
- انظر تعليق Roger Dionne حول الروح الأسطورية له مقال
- 2 novels: natural, supernatural 'Seeds of corruption and the house of power. Los Angeles Times Book World.

- وانظر إشارة، غالباً حلسا ص ١٩٠ ، وص ١٩٢ من ملحقات الرواية ، حول القراة التي والعسل والصوف المشترك في رسم نيكولا خصوصاً .
- (٩) عهود الرماضي ، مغليدة بأخرة في الرواية العربية بظها خير عربي ، مجلة الفار فبراير ١٩٧٨ ، وانظر حديث غالب حلسا ص ١٨٩ من ملحقات الرواية حول نفس الفكرة .
- (١٠) الرواية ص ١١٩ .
- (١١) الرواية ص ١٤٣ .
- (١٢) الرواية ص ٥٠ .
- (١٣) انظر نماذج أخرى في الرواية صفحات ٦٥ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٨ .

- (١) جورج لوكاش ، الرواية كملحة بيروجوارية ، ترجمة جورج طرايشي ، دار الطليعة - بيروت فبراير ١٩٧٩ ص ١٣ .
- (٢) ضاد الأكتية ، ص ٦ .
- (٣) انظر صورة قربان عالمي ، يوصي بالذلات الزمنية لهذا القربان ، كما مشير لها بعد إليه ، ص ٨١ من الرواية .
- (٤) لساد الأكتية من ص ٨٩ إلى ١٠٥ .
- (٥) الثوراء ، سفر التكوين ، الإصحاح الثامن ، والرواية ص ١٢٦ .
- (٦) الرواية ص ٦٣ .
- (٧) الرواية ص ٧٩ .
- (٨) جورج لوكاش ، الرواية كملحة بيروجوارية ص ١٣ .

## دارالمريخ للنشر تقدم

آخر ماكتبه الشاعر المرامات ،

صلح عبد المصير

## نبض الفكر

مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي

تقديم: د. محمد الهادي السامح

دارالمريخ للنشر

تقدم لكم مجموعة من الدراسات العربية والإسلامية وعلوم المكتبات والأدب العربي وعلوم الترميز

دارالمريخ للنشر

الرياض - المملكة العربية السعودية  
ص.ب. ١٠٧٤ - الرياض

المكتبة الأكاديمية  
١٢١ شارع التحرير - الدمام



عرض

دراسات

حديثة

تحليل بنوي :

# الأسئلة والأسئلة

فريال جيبوري غزول

عرض :

عبد الوهاب المسيري

الكتاب الذي بين أيدينا عمل جاد وخلق ورائد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عريق مأثور لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية حاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب الذكورة فريال غزول يجدد أمداده ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة .

ويتم الكتاب غاية فصول ، عرضت المؤلفة في الفصل الأول منها منتج الدراسة ، وتناولت في الفصل الثاني ما تسميه بالقوى والعناصر الأساسية في النص . وبعد ذلك قامت بتصعيد الخط الأساسي للقصة الإطارية ( قصة شهريار وشهرزاد ) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن سببا أساسيا هي الثانية ، فكانا شهريار وأخيه شاه زمان - على سبيل المثال - ملك يحكم مملكته في سعادة بالغة بحركلاهما بتجربة مريرة . ولذا يمكن القول إن شهريار وأخاه هما متطابق الصوت والصدى . وكذلك تتمثل هذه الثانية في علاقة شهرياد بأختها دليازاد . ثم تذكر المؤلفة أشكالاً مختلفة لهذه الثانية ، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالترابح بين الشخصيات يشبه الترافد ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكراراً . وتتاول المؤلفة في الفصل الثالث ما تسميه بالشفرة الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج في الفصل الرابع والخامس والسادس « دينامييات السرد القصصي الذاتي » . وفي الفصل السابع تتناول الباحثة قصة « الملك هورلومان وولديه شركان وهسيو المكان » . وفي الفصل الثامن تتناول قصص الحيوان في ألف ليلة وليلة ، منتبهة إلى أنها تؤدي وظيفة التضييق . وتتناول في الفصل السادس الذي يعمل عنوان « الاستعارة الخيالية » قصة متباد و تقدم في الفصل السابع دراسة لهذه « الشفارات وتبين مدى تقاربها مع القصة الإطارية » . ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج في الفصل الأخير .

وتقرر المؤلفة في مقدمة الكتاب أن العرض من كتابه هذه الدراسة ليس بإصدار حكم قسبي ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المروعة التي تسمى بالأدب . إن تحليل النص سياسهنا على فهم ما جاء به كأيكون وبأدبية الأدب - أي هذه الخاصية التي تجعل من حديث مانديا . وهزاره « أدبية الأدب » ، غامضة وواضحة في الوقت نفسه . ويبدو أنها - في سياق النقد البنوي - تعرض أن الأدب « رسالة متمركزة على تحليلها الخاص في التعبير ، على حد قول باكونيون ( ص ٣٥ ) . بل إن المؤلفة تدرى - على مستوى من المساواة - أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب ( ص ٩٥ ) ، وأن شهرياد تحاكي المحاكاة ( ص ٧٦ ) ، وأن ألف ليلة وليلة ، « إنما هي قصة من صلبية القصص ذاتها ( ص ٩٥ ) . إنها عمل يعبر عن بوطيقا غربية ، حيث لا يقلد الفن الطيبة بل يحاكي الفن نفسه ( ص ١٥٥ ) . ويتكرر هذا الموضوع في الدراسة التي تعرض لها ، على نحو يجعل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنويون لا هم إلا التمثل في الأدب وفي فن الرواية .

الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب . وإذا كان النقد الأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى ، فهل يمكننا أن نقف الأدب من أن يتحول إلى مجرد دلالة ؟ ومن الواضح أن المؤلفة لا تتهم كليا بمحاكاة وأدبية الأدب ، هذه ، فهي في دراستها الطويلة تجازر هذه القيود النخبية التي فرضتها على نفسها لتتامل مع مواد نقديا ليس لها علاقة مباشرة

الفن للفن - رغم سوقية المصطلح - حتى تربط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة - فهل نستمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل « عاشت » ف كلتيها مسرحية عن الفن الدراسي ، وهل منهن أجيب ناصي « لتجيب سرور مسرحية عن بناء الموال الشعبي » . أم أنها تتغير في عن واقع إنساني يشكل الموال الشعبي مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية

والفنية التي نواجهها هنا هي : هل النص الأدبي تبصير من واقع ما أو محاكاة ؟ ولتعرف هذا الواقع بأي طريقة نريد ، ولتعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التي نشاء ، أم أنه تعبير دائري ( وفكرة الاستدارة فكرة أدبية لدى المفكرين والنقاد البنويين ) يلتفت حول نفسه : أدبية - قصصية القصة - أو أسطورية الأساطير التي يحاول ليبي شراوس أن يصل إليها ؟ ولكن لا نقول

الأدب. في حديثنا عن الحظ الأساسى في بعض القصص تصفه بأنه يؤدى إلى لمة ثم زوال هذه اللمة. ثم تصنيف قافلة إلى الحظ يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦). ول حديثنا من العلاقة بين شهرار وهزارد تشبها بمبدأ اثنين والياح في الرؤية الصينية للكون، فهنا مبدأان متعارضان لكتبا بكل الواحد منها الآخر (ص ٤٣).

وأضأ لثنا في حديثنا عن وظيفة ألف ليلة وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) نخرج عن إطار أدبية الأدب وتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرا في الأعمال الأدبية البنيوية)، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدى إلى الكلاسيكس (التصوير) بل إلى الكلاسيكس (تركيز الطاقة النفسية). ونقرر المؤلف أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة، وعلى وجه الخصوص المواقف النابعة من الفرائد العدوانية، والمترتبة بالهرمات، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم «تطهيرها» بالعلم الأسرى، بل بالمعكس صحيح، إذ إنه كلما تم الإصاح من هذه العواطف طالبت بالزيد من الإصاح، فالسليم أو القارئ يستمر طاقته في القصة، تماما مثل شهرار. ومن أجل أن تتوصل المؤلف إلى تعريف دقيق لوظيفة النص لإنها تحفى تشبه أثره في القارئ بأنه الزار. والزار نشاط إنسانى - كما نقول - تشترك فيه أساسا، وتلبس فيه الميضة لوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى المذكور أيضا). أما الشيعة فغير ملائها حسب الشخصيات التى تتخصصها. واستمارة حلقات الزار هنا استمارة طريفة، غير مستفاد من عالم الأدب. ويبدو أن شهرار، ولكن شهزاد ولألك هي حفل الزار من أجل، التى تسأل أولا عن طبيعة مرض الملك. ثم تحفى فتصص عليه عددا لا نباتا من القصص، وهذا يراى تغير تشيئة الشيعة للملاهي. وتشينا المؤلف أيضا إلى أن عصر القضية أسامى في الزار، إذ عادة ما يقضى بذلك أبيض أو أسود. وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليلة وليلة. ويذكرنا كذلك شهزاد الشيعة هي أيضا الضحية.

وكل هذه الآراء لها طرافتها وقتها، وقد نطق أولا معها، ولكنها تبين أن المؤلف لاقظ على مستوى أدبية الأدب وحسب، بل تتخطاه لتصلب إلى عالم الأساطير، أو عالم السحر، أو عالم النفس الإنسانية، لتلقى بفضيليات تثيرنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة. وسركتها هذه بين عالم الأدب وعالم أخرى هي أكبر دليل - وكأنا نحاج إلى دليل ١ - على أن الأدب ليس ملقا حول نفسه، وأنه لا يماهى نفسه، بل يماهى عالم الإنسان بكل تشده وغوضه.

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى الذى يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب يوسعها «ولا مستقلا بذاته» (ص ٧٣) - كما تصف المؤلف ألف ليلة وليلة - يصر أيضا على أن النص الأدبى ليس هو لمفرد العالين من العملية النقدية، إذ تقول المؤلف إن النص إن هو لإحالة أو مثال بين صليات معينة يمكن أن يحددا لمره في نصوص أخرى وفى نظم أخرى للاتصال، وقسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية والفنية (ص ٩). وفى هذا انتقال حاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن مجرود، مثل الوجدان الشعى (ص ٩٠) (دون ذكر لآلى شعب) أو «العلل الجمعى» (ص ١٤) أو نظم الاتصال التى أشترتها إيليا. وأمثانها يصعب لمفرد هو محاولة لفهم تركيب عملية النص (فى النص) أو فهم وجه من وجهه والنشاط الأدبى بشكل عام. وبغض النظر من لمفرد العمل، فإن النقد البنيوى يتسم بدرجة عالية من التجريد. ويبدو أن البنيوية تلطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية، تحقنها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التى يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - التنايات المتشابهة)، وفى مطلقاتها ليس لها وجود خارج عالنا، ولها فهي تكاد تصبح تعبيرا عن ضرب من ضروب الخوفى المادية إلى صبح التعبير.

ويجلى البحث عن اليقينية في فكرة العودج. وهو للمفكر التصورى للعلاقات السالفة في الواقع أو جوانب منه، التى تجلف إلى إضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه. وفكرة العودج فكرة أساسية في هذه الدراسة، ونمرة مباشرة لأعمالها التصيلية (ص ١٠). وقد ظهرت فكرة العودج يوسعها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين، ونصوصا في العصر الحديث، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والواقع التى لاثنين من جهة، والخدس والمفروض النظرية التى لاثنين من جهة أخرى. وأنا من المؤيدين بأن العودج المعلى الذى يتم بمرجده من التفاضيل والتجارب السابقة، أداة تعليمية مهمة، شريطة أن نقرر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية، غريبة الاحتمال. وهذا الجانب الاحتمال للنموذج الشكل هو محاولة لحل الاستغراب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة. إن العودج هنا يعد أداة جدلية، لأنه منفتح على كل من الواقع والنظرية. إنه في نهاية الأمر تبصر من تكامل الآلة (التي ترى التفاصيل المتناثرة والبناء الكل ونفس الوقت) ليس من تعصيب البشر. وبسبب احتمالية العودج لا يمكن افتراض أنه مثال عن الواقع وإنما هو كائن مجرد إطار.

ولكن يبدو أن الفهم البنيوى للنموذج أو البناء الذى يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا من

الموقف الجدل الذى أشرت إليه. إذ يشأ العودج ويصيح (مثل معظم الظواهر التى تدخل عالم البنيوية) ملقا حول نفسه، فيقتصر لى شراوس مثلا أنه بعد تجريد العودج من الممكن إخضاعه للتعميل العملية المختلفة لاستمرار العالين (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة. تقوم بالبحث هنا بعد ذلك في الواقع، بل إنه يرى إمكانية صياغة العودج بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + - - - - ويفترض لى شراوس أن نمرة نموذجيا أكبر (مطلقا؟) أو سيناريو كاملا (بالمنى الكلى والكيف) يتحقق بشكل جزئى في جميع المجتمعات. حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته في أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول متديلبز لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقة التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد) هذا الجدول يضم كل عادات البشر. حقيقة كانت أو خيالية. موجودة أو ممكنة. وستصبح مهمتها بعد ذلك أن ترتب المجتمعات لمرى أى نوع من أنواع السلوك (نمره عن مقدما من خريطة الصربية) يشاء هذا المجتمع أو ذلك. ولذا يصعب التنبؤ بالسلوك الإنسان ممكنا

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر - وهو حلم متسق مع التزعة الميكانيكية في المجتمعات الصناعية. ونصوصا الرأسمالية منها. ولكنها لحسن الحظ - بدأتا تكشف أن الحلم إن هو إلا «كايروس»، وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا ففكرة العودج اكتسبت البعد الاحتمال الذى نمثتها عنه ونحول هذا النمط المثل الأمل والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة.

وحينا يتكلم علماء الاجتماع الآن عن المجتمع التقليدى، أو «المجتمع القبلى» لإنهم يتفظنون المرة تلو الأخرى، ويؤكدون أنهم يدركون أن العودج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الفرضيات التى سادت لفكرة السببية البسيطة التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر، والى المحسرت من العلوم الإنسانية مع أواخر القرن يظهور ماركس فيبر، ثم بسلدت - وهذا هو المذهب - تنسحر من العلوم الطبيعية ذاتها، فالجديت هناك الآن عن عدم التحدد ومن الصريفات الإجرائية، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعة لإننا حينما نصلا إلى عالم الأدب تصبح حلالة العودج بالتفضيليات أكثر تورا. فضييليات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر عرضةا للقوانين العامة من فضييليات العمل الأدبى، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبى للاحول أن نعرف القوانين العام الذى يحكم العمل، في ندرس الكيفية التى تم بها عرق هذا القانون وبمازوتها. ففقد العمل هو مايمينا، لأننا إن لم ندرس هذا التفرد لإن حدود الحقل المعرفى الذى

وسأله : « والولادة نزلها بموجب ، فصيح البنية الأساسية كما يلي : - »

تصح البنية إذن هي الصمت . ولكن كبير المضاء يفرح - ونحن أنفأ نعرف - أنه حين يكون للملك على فراش الموت قلب متناك متسع من الوقت ، وتصيح الكلمات أقرب إلى الصمت منها إلى اللغة والكلام ، إذ ماذا تفعل أمام المطلق . أمام هذا الشيء الذي يأتي للفقر والشقاء ؟ تبته التفاصيل بل وتحقق وتبصر من كل شيء . وتصل إلى الحد الأدنى الذي لا خلاف عليه . ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات متنوعة وفراخ لا حصر لها ولا حد .

في كثير من الأحيان يفرض الفؤجج البنيوي على المؤلفته لفته وأسلته فضاوول أن تصل إلى البنيات الجردة لأعمال الأدبية ، ففرى أن قصة سندان تتبع هذا النظام :

#### الرجل - الصبي - العردة

وتقتد مقارنة بين رحلة سندان والتقصص الفني على البحر الفاني :

رحلة سندان - فلدان

للفرانز - فرانز - فلدان للفرانز .

القصة الصبية - لوزان - فلدان للفرانز - فرانز .

وقد أسخرنا من قبل إلى الخط القصص الأساسي الذي استخلصه من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة . وهي نهم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة . في حديثنا عن السندان نقول إن خصوصيته تتبع من استنتاج القاص يطل القصة . وهذا هو جوهره الفاني ليلة : كالبية الحياة والقصة تبادل مواقعها (ص ١١١) . وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندان تتبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة . فازدواجيه داخلية . والفنر المحقق ليس بين الإنسان والطبيعة والكلام والجميع . هو في الوحدة المنقطرة (ص ١١٤) .

ومن الواضح أنها تتلبر ظهرها لكليّة التصور المنصبة ، وتقف الباحث من مجردات . وأقول مجردات (١٣) لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل في النص حتى تصل إلى قرائن عامة ، يمكنها من طريقها تصنيف القصص . واستخلاص البناء الكامن يساعد ولاشك على هذه العملية ، لأنها لو بقيتنا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر لنقلنا في سماعنا ، ولكن عملية التصنيف في العلوم الطبيعية فيها في الأدب ؛ فتصنيف العمل الأدبي عملية تمهيدية لابد أن تترجم نفسها إلى عمل تقديري ينير النص نفسه .

ولل مؤلفة لو نفتض من نفسها الفؤجج البنيوي لربما اكتشفت أن قصة سندان هي حقا صراع بين

(وأكون مثل ميت بن نسان الذي لا يحل ولا يتوسع) . ولكن الفؤجج البنيوي يفرض هذا على المثل ، خصوصا إذا تبينا وجهة النظر البنيوية الثالثة بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان . وأن اللغات الإنسانية (الرواية) إن هي إلا جزء من بيته شامخ يتحرك من خلافا ، وما الذات سوى مجرد حامل تركيز عليه البنية أو البنيات (١١) . (ينبأ فتوكوه باعتفاء ظاهرة الإنسان كلفة لأنها ظاهرة غير ذات بال ، بل إنها نوع من أنواع التصديق في النسق الكوني الطبيعي . وهو يتابع سائر لأنه يدافع عن الواقع الإنساني التاريخي . ويتحدث أنوسير عن تاريخ ينسرك دون ذات تاريخية فاعلة (١٢) - كله شيء للمجهول . إن أردنا استخدام مصطلح بنويي .) وسنبتا يتكلم الفؤجج مستقلا من اللغات الرواية . فإنه يطرر علينا الأسطة التي يريدنا هو لا الأسطة التي نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وحمل فيها وحيلة . ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين ، ونفتضا من أنفسنا الفؤجج ، لسأنا برصتنا مسلمين : خلافة المسلم بالطبيعة والكون ؟ وسأنا : بوصفنا قنادا أديبين : لم المرأة والطفة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السقيا والجثة والجرح وجهم ؟ . بل نظرنا إلى بقية الحديثين الشريفين لتكمل الصورة . فالحديث عن المرأة يتصل بإمكانية إطلاق سراح المرأة كي ترعى في غشاش الأرض ، فطبل الرخم من أن الحديث في بيته الجردة ينتهي في جهنم فإنه في نصه ينتهي في الهواء المطلق . والحديث عن الرجل والكلب ينتهي إلى الجنة من ناحية البنية . ولكنه في النص المتعين ينتهي بجماعة المسلمين إلى سؤال الرسول في دفعه . لمهم بإنسانة الإسلام المنقطرة - عا إذا كان لنا في العالم أحر ، فتأتيهم كليات الرسول حاسمة مطمئنة . والحديث الأول قصص . أما الحديث الثاني فيبدأ بشكل قصص ولكن عناصر الدلوام تتصل أولا داخل القصة ثم ينتهي بشكل دلوام مباشر في الحوار بين المسلمين والرسول .

كل هذه العناصر العامة الفنية والأعمالية يهيئها الفؤجج البنيوي . ولدينا قال بفؤجج : حيثما تطل الشيوخ بأكل النساء جميلات . وهذا حق ، وهذا أيضا باطل والمساءلة تتوقف على المسيرى الذي يتصل به لثرو مع الحقائق والنساء . فنقول بفؤجج حق في بعض الوقت فحسب ، وفي بقية الأوقات تصيح الشيوخ مهمة ، بل وفي غاية الأهمية . وسنبتا كان لكل على فراش الموت ، في قصة الأناثول فرانس ، ومطلب من كبير الضاء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، فنضلل هذا شاكرا بإعطائه للبد البنيوي الكامن في تجارب الإنسان والإسانية : فقد ولدنا ثم تعلمنا ثم ماتوا . وقد صدق كبير العلماء ولاشك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة :

#### ولادة - طلب - موت

ثم نضم الطلب والموت في اصطلاح واحد

نتسنى إليه ستلصص ويصيح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأبضا فإننا في الدراسات الأدبية يمتنا الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يمتلينا صورة ناقصة ومشوكة ، مثلا أن الظاهر وحده خادع ، وأن التفاصيل المحسوسة وحدها مقبلة

وإن كان ليل شراوس ينضج الأساطير قولابه المطفة ، وعماذجه الرضاوية ، فإن التقيد الأدبي البنيوي يقوم بعملية مجاللة حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد البنيوي بعملية تبسيط النص الأدبي . وسيجده التفصيلات المثيرة للأحساب وللمجلد (بالمنى القلم) . وبما لاخلف فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط . ولكن لا يحل أيضا أن نسط الواقع إلى أن تصل إلى الميالك العظيمة التي لا تتغير . لأننا بذلك نكون قد أفتدنا النص الحياة والخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه القطعة بدراسة حديثين شريفين من خلافة الإنسان بالهوان (أو من خلافة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة في هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار ، فلا هي أضعمتا وسقنا إذ هي حبستها ولا هي تركتها تأكل من غشاش الأرض » . أما الحديث الثاني فهو : قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «بينما رجل يمشي فافند عليه العطش فنزل بئرا فغرب منها ثم خرج ، فإذا هو بكلاب يلهث . يأكل الثرى من العطش . فقال : لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ في . فلأعفه ثم أمسكه بفيه ، فسق الكلب ، فشكر الله له ، ففر له . قالوا : يارسول الله ، وإن لنا في البئام أجرا ؟ فقال : في كل ذات كبد رطبة أجر » (أي كل شيء من الحيوان والطير ونحوهما) .

لو حاولنا تطبيق الفؤجج البنيوي الذي يعاول تجريده البنية الكامنة وحسب فإننا سنصل إلى الجداول التالية :

إسمراء - قسط - جوع - زبادة	
الجوع - موت - جهنم	
رجل - كلب - عطش - سفيا	
حياء - جنه	
إنسان - هوان - هباب - فعل - نتيجة	
عادية - نتيجة روحية	
فاصل - مغرول - فعل - نتيجة	
سب - نتيجة	

ويمكننا الحديث عن التناقضات التالية بين الحديث الشريف الأول والثاني (وأصل هذا مع أطفال وطالبي أحيانا لطرافة هذا التدرج وجده) ، أو عن بنية الفعل والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكائنة ، على أساس أن علاقة السب بالنتيجة علاقة مجاور) . وهذه نتائج ما طرأنا بل وأهيننا ، ولكنني لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أزد لكتكت كمن لب لمة مدحفة

مواقع العنق بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم ) ، كما تقرر أنها ترفض الحاجز البصري أو المختصية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر تتحدث عن الحوذج المفضل على أنه مستقر من الجيولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرضي إلى نموذج «اللعبة» ، وهو نموذج يتوارى ذكره في الدراسات البيوية . وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج ، وبأنه ذكر استمارة النسق بوصفه لعبة في كتابات ليف شراوس وفكره أيضا . وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه الحاجز الظاهري فإنها تسم كلها بأنها مجموعة من القواعد مصفاة من الزمان والتاريخ والجدول ، وأنها مكثفة بذاتها . وهذا التعبير عن نفس الرغبة في التجريد . ويبدو أنها اختارت التسمية التي تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة تاريخية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ المرة تلو المرة أن إنكار الزمان له جاذبية خاصة لدى المؤلف ، فالرحلات البحرية ، مثل رحلة ستنداب ، توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير (ص ١٠٩) ، أي إنها وسيلة لاترتبط بفترة تاريخية محددة .

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد تصفيته من الزمان ؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ - مثلا - دون معرفة الجذع المصري ؟ (ص ٢٨) . إن الإجابة عن هذا السؤال لا يمكن بالإيجاب أو أن الحديث كان عن البنية المجردة ، ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الجواب سيكون بالنفي . إن دراسة «أصول» العمل مسألة تقنية مهمة ، وليست مجرد منحى حقيقى المستشرقون وهواة جمع الأتيكيات . فأسئلة ما إذا كانت ألف ليلة وليلة كُتبت في القرية أم في المدينة ، في الهند أم في بلاد العرب ، ولكن الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة عهيدية ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص هي وإن لم تكن كافية . وهي عهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخاصة إلا عبر هذه الأسئلة العهيدية ، إذ كيف يمكن أن نتفهم نبرة الخاص أو شخصيته الخارج من النص ؟ بل إن بعض الأسئلة العهيدية يصبح أسئلة تقنية في كثير من الحالات ، فعنها يفسر الدكتور شكري عياد قصة جود بن عمر<sup>(١)</sup> في ضوء عهدة أوديب ، فإنه يطرح أسئلة عهيدية ولكن إجابتها أدبية . إذ إننا لن نطرح ذاته وشخصياتنا تفصح لنا وتكتب معى ومعقولة من خلال الإجابة . ولتغرب بفارست مثلا . حول فارست هو مجرد عب للمعرفة متطرف في محبته . وهل يمكن تصنيفه بيويا على أنه عكس «الذات المنشطرة» . بوصفه «الذات المبتلة» للذوات

الفرنسية ، قد أصبحت هي كذلك شفرة عضة مستقلة لا يمكن للطلاب أن يسميها ؛ إذ إن كل شيء قد تم تقريره<sup>(٢)</sup> . ولنفس السبب يصعب إسحاق الصراع الطبق والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلي له لغته المستقلة بذاتها ، كما أنه يتم أساسا بقوانين تحليلية وأدبية الأدب .

ولكن مع هذا قامت المؤلف بتصنيف القصة الإطارية في ألف ليلة وليلة . متبينة منهجا يتخلص من النزعة التجريدية البيوية الحادة . في الفصل الرابع تناول قصة عمر النعمان . التي ترى المؤلف أنها تنتمى إلى النوع الأدبي للسعى «بالسيرة» . وتخلص المؤلف السيات الأساسية للسيرة ، فترى أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلا له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل الصعوبات والتعقيدات . وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة . وإن كانت الجماعة لا تعرف بقدراته أو النجابة . وتتعلق هذه الموصفات على عمر النعمان . في حين تفت بطل ألف ليلة وليلة على طرف التقيض منها ، فهي ليست رجلا بل أنثى ، وهي تفت براعتها لا في ساحة القتال بل في عهدها . وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانا لتناطه فإنها تناضل جالسة على السرير ، ملابها ليس الدروع أو الأرباح بل الكلايت ، وهي لا تألق بأفكار بطولية عظيمة بل تقص قصصا رائعة كثيرة (تتميز المذكورة فريال هزول بدرجة عالية من روح الدعابة . الأمر الذي يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وترى المؤلف أيضا أن السيرة - رغم كل الاستعدادات التي تقطع الحظ القصصى الرئيس - عمل عضوي متماثل . يتطور على شكل خط مستقيم . كما ألف ليلة وليلة فتفقد هذا التماثل ، ولذا فشكها داترى . ومن كل هذا تستخلص المؤلف أن القصة الإطارية هي «سيرة مضادة» .

وحينا تنتقل المؤلف إلى قصة (وشخصية) ستنداب فإنها تتبع منهجا مماثلا ، فطارها بقصة (وشخصية) حمى بن يقظان ، وستنداب لايفير ، في حين ينمو حمى بن يقظان ويتطور ، وستنداب يهدش لما يرى ويتعلم به ، أما حمى بن يقظان فيظل ويستوعب ويتوهم . وخلال التحليل والاستيعاب . وتصنيفا للفصلين يتم من ذلك شديد ، ولكن مما له دلالة أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمى الخفية ، بل تعاملت مع النص الأدبي من منظور المؤلف الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقليدي) . فالجهد التصنيق هنا - لم يأت في معاء المطلق البيئية ، بل ظلت المؤلف على مستوى العمل (النسي والتصين) . كما ظلت في إطار التراث ، تستخدم مصطلحاتها ، أي إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية .

وتذكر المؤلف في كتابها أنها تستخدم نموذجها طوبولوجيا (نسبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكينية) ، وهي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها تنلجح إلى هذا هي نفسها حين تقول إنها قصة التناضخ بين البحر والشجر والأرض الراسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرححت على النص الأسئلة التي تبثها عن بوصفها ميرا نيش في القرن الثمشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التي يطرحها النص علينا كتيبة قصصية مجردة مطلقة . تبدأ حكاية البحار المسى بالستنداب ، بستنداب آخر ، هو الستنداب الحال ، يشكو من وضعه الطبق :

وأصبحت في تحب رائد وأمرى صبيب وقد زاد حمل وغيرى سمييد بلا شؤمة

وماحسبل الدهر يوما كحسبل

ثم يدعوه الستنداب الجوى إلى منزله ويقول له : «إلى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكتم قاسمت في الزمن الأول من التعب والتصب» . ومعنى هذه أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبق المتصاعدة . ثم يقص عليه قصة السفراء السبع ، فالصراع الطبق موجود في القصة حتى وإن لم ينضو تحت أي بنية قصصية معروفة لدينا .

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا في الحكاية الخاصة : «وعند تلك السائلة شيخ جالس ملج ، وفلك الشيخ مؤزور يزأر من ورق الأسفاج» . وهو يظلم من الستنداب أن يقله من مكانه . وحينما يحمله ستنداب على كتفيه ليقله يرفض الشيخ أن يزل ، ثم يستعيد ستنداب الذي يكشف أن رجل نجحوز مثل «جهد الجاموس في السواد والحلوة» . إن «شيخ البحر» (ويالها من تسمية هبية تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) - على ما يبدو - عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع ستنداب أن يزيه إلا عن طريق فعل إنسانى واع . وذلك حين حول عنصرا من عناصر الطبيعة (شجرة الناب) إلى تراجيح متضادى (الحجر) . ويمكن أن نثير قضية هنا أيضا ، فالتعب ينقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن ، أي أنه فعل دياكرنى .

ومن المدهش حقا أن المذكورة فريال هزول - وهي صاحبة وجدان سياسى ثورى - تسقط هذه العناصر من اعتبارها في قرأتها لقصة الستنداب ، ولكن النموذج يملوه الضيقة هو للسؤل عن هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة ماير ١٩٦٨ في فرنسا وكثيرا من مواطني الشعب بين الفلسفة البيوية من جهة والجامعات الفرنسية من جهة أخرى . فالبيوية لغة مكثفة بذاتها ، خالية من الأهدات ولغنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الجامعات



التصنيفات الجديدة التي تقدمها - بعد يزيد من عمق  
أساسة ومن إنسانيتها ومن جدواها النقدية  
والأخلاقية .

وقد ذكرت المؤلف في مقدمتها أن اللغة الشارحة  
أو المصطلحات التي تستخدمها في وصف النص  
مستقاة من على النحو والبلاغة ، وأن النموذج  
النثري والبلاغي هو النموذج التحليلي الذي تبنته .  
وهي بهذا تبني إحدى مقولات البنيوية التي تنظر إلى  
كل مؤسسة الجبصع (علاقة)  
القراءة - الأساطير - الطهي (الثق) على أنها لغات  
عظيمة ظاهرياً ولكنها - بعد التحليل - يتضح أن لها  
نفس البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض  
تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها ببعض  
الأخرى . ففي علاقات القراءة - على سبيل المثال -  
يكون الأفراد مثل كلمات المعجم ، وعلاقات التبادل  
مثل قواعد النحو . وتتم علاقات القراءة والأساطير  
بالتأنيث المتداخلة (١٧) (ولهذه هي السمة الأساسية  
لبناء اللغة) . ويبدو أن النموذج اللغوي قد اجتذب  
البنيويين ، لأن علم اللغة - كما يقال - قد غطى  
الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية . ولأن  
النموذج اللغوي يقترب إلى حد كبير من الرؤية البنيوية  
للبناء على أنه كل متكامل مكتف بنفسه . (يرى  
فكره أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ،  
فالذات قد تسببت في انشطار اللغة ، وهي مستعبد

المعصر التاريخي / الزمني كلياً ؛ فهي في حديثها عن  
« الغريب » في الرواية إنما تتحدث عن كلمات  
وأحداث تتحدد غريباً بمقابلتها بما هو مأثور ،  
ولكنها تتحدد غريباً أيضاً من ثلثة استخداماتها ،  
ومن ثقافتها . كما أنها أنشأتنا تشير إلى عناصر  
زمنية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب  
في المصور الوسطى العربية ، وهي الفترة التاريخية التي  
كتبت فيها ألف ليلة وليلة وتبين المؤلف أن الجغرافيين  
العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوصي  
تعدد الرحلات التي قام بها السندباد بأنه سافر إلى كل  
أحدها العالم (ص ١١٤) . وتصنيفها للقصة الإخبارية  
على أنها « سيرة مضادة » هو تصنيف ينطوي على  
عصر زمني غير مباشر . لأن الاصطلاح يفترض فترة  
تاريخية ظهرت فيها السيرة . ثم هناك تطور زمني  
(وإيجابي) مفترض - أدى إلى ظهور السيرة المضادة  
بوصفها رد فعل (عالمية المضادة تنسى إلى التراث  
الشعبي ، الذي تختلف جذوره الطبيعية عن التراث  
الكلاسيكي) .

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هي الاستثناء ،  
إذ إن الدراسة التي بين أيدينا تتجه أساساً إلى إنكار  
الزمان . ولو أن الكتابة التفتت إلى قضية الأصول  
التاريخية والمحلية الاجتماعية لاستطاعت أن تعني  
بمبدأ جديد على النتائج التي توصلت إليها ، وعلى

الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون .  
تطلق عليها الآن اصطلاح « بورجوارية » - أي رؤية  
الإنسان بوصفه كياناً إمبريالياً متشرباً - يرم الطليعة  
والآخرين إلى أن يميز ذاته نفسها ويفقد حدودها ؟  
إن إدراكنا للجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق  
من فهمنا لها . ويمكننا من هذه القطعة أن نصل إلى  
رؤية عامة (لا زمنية) للشر . إن اللا زمن والسكون  
لا معنى لها بدون الزمن والحركة .

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فلنكتشف أن أصل  
الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لا توجد في إطار  
علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل)  
وحسب ، كما يفترض النموذج البنيوي . بل إنها  
توجد خارجة أيضاً . فكلمة « مكر » مرتبطة في  
الوجدان العربي بمعلقة امرئ القيس . ولذا حينما  
تستخدم حق في نص حديث فإننا نحفظ بل بقايات  
من أصلها الجاهلي . وفي اللغة الإنجليزية نجد أن  
الكلمات ذات الأصل التيونوني تختلف في دلالاتها  
العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الروماني (١٨)

والخلاصة هنا لإرجع إلى النسق اللغوي بل إلى البعد  
التاريخي (بل والطبقي) للكلمة . وينطبق نفس  
القانون على التركيب اللغوية ذاتها .

ولحسن حظ الدراسة والقرآن أن المؤلف لم تهمل

وسدنتا بإعتناء هذه الفات (٩٨).

وتبنى النموذج النثري البلاغي هو أيضا تعبير عن الرغبة البنيوية في الوصول إلى أصل درجات اليقينية ، وعلى الرتبة في التخلص من الزمان . كما هو معروف بفرق صومير بين اللغة والكلام ، فاللغة هي النسق النثري العام ، أما الكلام فهو إحدى تحققاته في حديث منها ، وما يعم العالم النثري هو اللغة (أى النسق العام الارامى السيكرونى) وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكوني) . والدراسة التي بين أيدينا ، باعتبارها بقوانين السرد ، وحلقة المقاص بصقتها ، وما شابه ذلك من مسائل بنيوية - إنما تحاول أن تركز حل اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص النثري ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئي للنسق الكلي . ولكننا في دراستنا للأعمال الأدبية نتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هي مادة الأدب ، مثلا أن الأكران هي مادة الرسم . ولكننا لا يمكننا بأية حال أن نساوي بين اللغة والأدب . أو بين الأكران والرسم . فالعمل الأدبي يتمثل في عدة سياقات . وما السياق النثري سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق النثري قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل تبني المؤلف للنموذج النثري / البلاغي هو

السلطان عن وصفها لتجارب السندباد أو ما يعود به إلى أسفاره على أنه وسلسلة من التجارب البلاغية (باللغة والغريب والجهاز الطريف (ص ١١٥) ) . ثم تحاول المؤلف أن تدلل على مغزيتها هذه باستحداثات من النص نفسه (ص ١١٦ - ١٢٢) ، قصة الرخ (هذا الطائر الخراف القضم) هو مطلعها على الجالبلة . أما أنواع الحيوان العربية التي يصفها (ص ١٢٢) فوجه بوم) فهي أمثلة له الغريب - ثم تتناول والجهاز الطريف ، الذي ينسب بأن طرفه يمدان كل البعد الواحد منها من الأخر (تشبيه الرجل بالتسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما . وهذا الغريب من الجاز و يمتاز بالفراة وبلغة وشئ من المخلقة الفنية والابتعاد والإبداع (ص ٩٤) . وتشير المؤلف إلى أن مثلك ماثلين لهذا النوع من الجاز في قصة سندباد ، أحدنا يتحقق في العمل القصصي (حيث يستعيد شيخ البحر السندباد) والثاني يتمثل في الحضارة المفروضة قسرا (حيثا يكتشف سندباد في إحدى رحلاته أنه سيدلن حيا مع زوجته التي ماتت) .

وتقوم المؤلف بالبحث في النص (الذي عرضته له من قبل على نحو سريع) من التناقضات المتعارضة ، وعن تمثال القصص والصور البلاغية ، فطوى حتى النص بل رؤيتها له لتضمينها في إطار لا يتسع للنص ولا للرؤية ، فليس بما يقدم كثيرا معرفة أن طائر الرخ

الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من المفيد أن ربطت المؤلف هذا الطائر بالتصور الأدبي (وغير الأدبي) العرفي للظواهر الخارقة ، كما أننى لم أتجح حتى الآن في رؤية العلاقة بين قصة السندباد وشيخ البحر ، والجهاز الطريف . إن «العمل القصصي» و «الحضارة المفروضة قسرا» هما محاولة لشد وثائق السندباد بهذا المصطلح .

وقد ينفذ النموذج النثري / البلاغي في مجال

دراسة الأساطير والحكايات الشعبية ، ولكننا لو تركنا هذا المجال وانجهدنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلف في حديثنا عن قصة التاجر والمغترب تتحدث عن الموضوع الدال (١١٠) (الموتيف) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية باهر البندقية أو جوهرها . وقد يكون أصل بنية التبادل ، في نهاية الأمر - على حد التصير الماركسي - لغويا أو فلكلوريا . ولكننا لسنا في نهاية الأمر - وقد يكون من المستحسن أن نفهم مشكلة شيورك على أنه لم يعمهم أنواع التبادل المختلفة (الإنسانية والاقتصادية) . ولذا اعتنق الأمر عليه . ولو عدنا بنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل . أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد . لاحتلط الأمر علينا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى القصصي المناسب ودرجة التجريد الملائمة .

إن المؤلف في تناولها قصة السندباد لم تلق حل النص كثيرا من الأسئلة . ففى محاولتنا تفسير بناء القصة (ربما على أصل الوصول إلى بناء العقل البشري) لم نلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأسئلة العربية الكامنة . حل التكرار أو ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بنحو اللغة (أى لغة) - أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا وتشير هي نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان ؟ وهل غنة تمثال بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شولينية أبدية - بل فأقلب بأن أطرح على النص الأسئلة التي تمس . وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المبررات والمصاغات دون أن نفهم الحريات . ولا يمكن أن نفهم العقل البشري دون أن نفهم عقل أنا .

وما له دلالة أن المحيط البيئى عن اللغة لا يفرق بين لغة وأخرى ، بل يتصلح من ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان غة تمثال بين الأدبية ، أنيس من النوع - حسب هذا المنطلق - أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها . ومع هذا فالؤلفة في كثير من الأحيان لا تلتصق بالنموذج النثري البلاغي الذى فرض عليها جعوده .

معى في دراستها لقصص سندباد تقدمت المقارنة إلى اشترا إليها بين وبين مسمى بن يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أى شئ من علم اللغة . وهي حين تشبه قصة سندباد وعظمتها بحلقات التحليل الجسدي (على عكس قصة شهرزاد التي تشبه الاحتضارات الشامية التي تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر) فإنها تقوم عما قام به الدكتور شكرى عياد في دراسته . أن تترك النص لنفهمه . وأن تجاوزه لتعربه .

ولعل التزامها بالنموذج النثري هو الذى يفرض

عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة» . وحسب التصور البنيوي يترجم كل جنس تجربته إلى شفرات متماثلة . ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى ،

ولكن على الرغم من أن المؤلف تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث فإنها لاتقتض كليه له أو لمضمونه اللغى ، وتقدم قراءة نقدية متميزة للقصة الإخبارية . ويبدأ المؤلف يبحث المؤلف البنيوي ها تسمية بالنسب mairais (الذى تشبه بيت القصيدة) ، وهو الوحدة التي يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيدة ويناهه على النحو التالى :

البحر الداخل - والحديث الذى يؤدي إلى الخلاص .

وهذا الفهم الجوهري يعبر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات . أما الأولى فهي الشفرة الجنسية (وهي أهم الشفرات - كما ترى المؤلف) . ولهم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث التي لها علاقة بالجهاز الجنسي في شكله الاجتماعي والعائلي . وتتم علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشفرة . أهمها مثلث الزوجة (الحامنة) والعقيق (شهرزاد وزوجته والعبد الأسود الذى يخلصها) .

وعلاقة الزوجة والعقيق في القصة علاقة عقيمة تحلم الزواج والزوجة والشقيق ، بل تحلم شخصيات أخرى لاحتلالها هذا الزواج أو هذا الشقيق . أما لثالث الأثر فهو الزوج والزوجة (المختلعة) شهرزاد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجة المختلعة علاقة خصبة .

أما الشفرة الثانية فهي الشفرة البلاغية ، وهي الاستخدام للنظم للسرد . والإشارة إلى اللغة في القصة . وشهرزاد تتخذ حياتها عن طريق القصص وأنا أسرد القصص لأن أنا موجود (١١١) . ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . تقص على الملك القصص التي تسرى عنه . ثم تربط



مصطلحا «إنسانيا» واسما يختلف في دلالة ومتعلقاته عن المصطلح البيروني. لقد تولت في هذا المقال طرح الأسئلة وإعادة النص ، ولم تلح هذا الفروغ أو ذلك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيرا أرى أن من واجب المؤلف أن تتلذذ هذا المثلث إلى اللغة العربية . أوروبا تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة ذكرها بالإبازية عن ألف ليلة وليلة تفرس قارنا يختلف عن قارى كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع) . وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حوارا عصبيا يتعلق بألف ليلة وليلة . وبكثير من القضايا النقدية .

### • هوامش

يمكن لقارئ الذى يريد أن يلم بخصائص المصطلحات ولغاهم البيروني المستخدمة في هذا المقال أن يورد إلى مصطلحات عصره ، خصوصا عدد يناير ١٩٨١ ، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية النائية في النقد الأدبي ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البيروني .

(١) زكريا إبراهيم : ص ٢٥

(٢) نفس المرجع

(٣) يربط الدكتور عبد في مقالته القيم ولهم «موقف من البيروني» (أصول يناير ١٩٨١) بين النروعة التحديدية في البيروني والأدب الذى الحديث

(٤) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٦٠

(٥) شكرى حاد : الباطل في الأدب والأساطير (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٥٩) ص ١٠٢ - ١٠٤

(٦) جورج واشنطن الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة د محمد مصطفى بدوى (القاهرة : مجلة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠) ص ١٢٨ .

(٧) يفرق إدوارد لينش - وهو من أكبر علماء البيروني - أن فكرة النشائبات للتعارفة تواجه كثيرا من التعديلات في حقلي الفريات - والفرداسات الأثروبولوجية

Edmund Leach, «Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lewis and E. Z. Vogt CN. Y. : Harper and Row, 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٣٢

(٩) مجدى دهم : معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤)

(١٠) انظر نفس المرجع

(١١) يمكن هنا أن نتوقف لحالة عمل الفياردة «وبتيرة» ، قبل مستوى مباشر تسع صوت شهزاد . وعلى مستوى غير مباشر تسع صوت ديكارت ، وعلى مستوى ثالث تسع صوت فرياد غزل التي تشكل الوسيط بين شهزاد وديكارت

(١٢) «صفاة أقل صفا» أصول (يولية ١٩٨١) .

الفنصص التي تربوا شهزاد ، بل هي بمثابة المرحح الذى يترك أثره على الفنصص كلها . وقد تختلف هذه الفنصص في موضوعها . ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها وقد أضربنا من قبل إلى أنها بيتت علاقة «سيرة» عمر النعان بالقصة الإطارية التي وصفنا «بالسيرة المضادة» . كما بيتت أن فنصص الحيوان هي تكرار للقصة الإطارية . وأن حلة شهزاد وأخيه صفاها في رحلات الاستبداد . وأن نمة علاقة تشابه في الموضوع وتقارب في البناء بين القصة الإطارية وقصة الاستبداد . أما فنصص الفيارات فغلتها بالقصة الإطارية هي أيضا علاقة تشابه . ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل .

قصة التاجر والفيارات (الذى يقتل ابن الفريت حيا يرمي نواة البليغ) تشبه القصة الإطارية وبنائها (صانع يطلب القصص) . وفي كلتا الحالتين يمل سرد الحكايات على القصص . إذ تخفى شهزاد لشهزاد القصص . وينصع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للفريت . وهذا بيتت الفادة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد نكاة . وأن فنصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من الفنصص . تجمعها سمات مشتركة . وترتبط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وترتبط جميعها بالقصة الإطارية .

وقد نجحت المؤلف أيضا في أن تربط بين ألف ليلة وليلة والثرث القصصى الشخى العالى . وهذا إلى جانب ما يلمح . أنه في نصف النص في إطار صفاها من انطالقام من مطليها ، وأن صفاها في الوتت نفس - خارج إطار هذه الصفاها وفي سيالها الإنسان العالى .

وكما قلت في بداية المقال ، هذا عمل نقدي جاد وخلاق ورائد . ولذا فهو يتصف بما تصف به كل الأحوال الجسورة الرائدة من إيمان في التجريد أحيانا . وتبسيط شديد أحيانا أخرى . ولعل هذا يفسر اعتادها على الفروغ والمصطلح البيروني ، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض واسعة ، ونقطة ثابتة ، يتغلغل من وسطها ويعدو إليها ، وإلا ماددت الأرض تحت قدميه . وسبق ولم يتسكن من الفيرط . ولعل المؤلف بعد أن حققت هذا الإجاز العظيم أن تتأفف مع نفسها مدى جدوى الإطار البيروني . وأنا هنا لا أنكر قيمة المبح البيروني كأداة . بل أناقش جدواه كإطار . وكسقط فلسفي . فقد فرض علينا حدودا . وجعلها تستبعد كثيرا من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية التاتبية هي التي جعلتها تتصلص - على مستوى الممارسة - من قبضة الإطار والمصطلح البيروني . ومن المهم أن نشير إلى أن السيرة المؤلفت كتبت مقالا لجلة فصول (١١) أنادت به ولا شك من المنظور البيروني . ولكنها تألفت فيه كثيرا من القضايا التي يستبعدا النقد البيروني واستخدمت

المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة ستة . ويرى أن خصوصية شهزاد خصوصية ميزينية ولاعبه . أما الشفرة الثالثة فهي الشفرة الرقية . وهي استخدام الأرقام كرموز . فألف ليلة وليلة هي إشارة إلى الحديث الذى لاينتهى . ثم تحاول المؤلف أن تربط بين الشفرة الرقية والشفرتين الأخريين . فتقول إن الشفرة الرقية تبدأ بشاتية «واحد مشطوره» (لعله رواج شهزاد الأول) وتنهى بألف وواحد . لقد بدأت العملية بالمشطار «واحد» . ثم حلاجه من خلال مفهوم المذ اللالاب الذى يضمن نوحا من أنواع المحصورة . ومن الإلتاج الدائم . وهذا تنقل الشفرة الرقية مع الشفرتين الأخريين لتؤكد جميعا رسالة واحدة عن الزمان .

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بكفاءة شديدة . وصفت عناصرها ومكوناتها . وأظهرت العلاقة بينها . وقد وفقت في الربط بين الشفرة الجينية والبلاغية . وبذلك جهدا كبيرا لرابطها بالشفرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت في البداية ، إن هذا عمل نقدي مهم وخلاق ، يلقى الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة ولعل إسهام المؤلف الأساسى يتلخص في أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفي إعطائها ماينبه الحفرة لتتأمل معها ، في مجموعها وفي جزئياتها .

وإذا كنا لم نتفك معها في متعلقاتها الفلسفية ، أو مع برقيتها في التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل الفكرين والنقاد الأديبين الذين يجسروا في فرض شكل على هذا العمل المركب الماروغ (ولعله لو عاد القارئ للمؤلفات المأللة التي حاولت تصنيف هذا العمل من منظور الفهمون وحسب ، أو من منظور شكل مسطح ، لعرف مدى الفوضى السائدة) .

ومن أهم إنجازات المؤلف النقدية أنها بيتت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار ميكانيكى يضم

# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

### الرواية والتاريخ

□ فريال جبوري غزول

«ليس منها متى حدثت ولا أين . ربما كانت حلاً أو كابوساً»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات وروايات

لحزمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصرى القصص والتأريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الرواية» ، والتاريخية . . ولجميع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعية مختلفة في السجنيات . نذكر منها «الزيتى بركات» لجبال البطال وه يحدث في مصر الآن ، يوسف الفهد . ومجموعة شهادات وروايات لحزمة تاريخ زماننا ، لصلاح عيسى . والقاسم المشترك بين هذه الروايات هو التشابك الحميم بين النص الروائي والنص التاريخي . وما قاله محمود أمين العالم عن الزيتى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث . «إنها القصة - التاريخ» . ولأن قدنا لم يتعرض هذه الظاهرة شارحاً أو محللاً . إلا ما ندر . فقد رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعندهم المعادل العربي لها . وقد اخترنا مقالين أحدهما تعالج النص القصصى في السرد التاريخي وأخرى تعالج النص التاريخي في السرد الروائي .

كوتنا تمييزاً عن وهم التسلسل والتاريخ . وكان الزباط عبر وارد أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل لحبكنا . وهذه نقطة تدعونا إلى التأمل .... حل التسلسل القصصى خيط وهمى يربط بين ما هو مبهر ومنفرد ؟ وإن كان يحق وهما يشكل الأحداث ويضيق عليها طابعاً فنياً لما دور هذا الوهم التفسر المصنع ؟ وما موقفه من الإيديولوجية السائدة ؟ .

هذه التساؤلات لم تلح مباشرة ولكنها كامنة في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلة ج . ت . ميهليل بجمع المقالات التي قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحابها . آخيلين في الاعتبار المناقشات التي صاحبت الندوة . والتساؤلات التي طرقت فيها . ولو راجعنا أسماء المشاركين في العدد لوجدنا نخبة من المفكرين من مختلف الحقول المعرفية . غير متحصرة على أهل الأدب ونقادهم . وهذا يشير إلى أن تيار التخصص المطلق في ذاته قد انحسر لينفتح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة interdisciplinary . وقد قامت علاقة للقاء أكثر منها علاقة حوار بين

وينطلق هذا العدد في ندوة رائدة أقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالي : «القصة : وهم التسلسل»

Narrative: The Illusion of Sequence

وهذا لا شك فيه أن التسلسل الفني هو لب النص وجوهره . فلا يمكن أن تصور قصة بلا سلسلة تعاقبية . فالحديث السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكماً . ومع هذا فقد طلع كتاب بروايات تأثرت على مبدأ التسلسل التعاقبي وصيحت بالرواية - القصة anti-novel أو القصة - القصة anti-narrative . وقد قام نقاد ومفكرين على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم انقلاباً ولورثها على مواضعها . ونحوها إلى الرواية - القصة . أو القصة - القصة . وربط بين هذه الصولات الفنية والتغيرات في المجتمع الأوروبى . ومستخدمين منهجيات مستقاة من سوسيولوجية الأدب . والمحيطة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم يتشكك في واقعية القصة . فهو يقدمها على أساس

أما المقالة الأولى فقد نشرت في مجلة فصلية اسمها البحث النقدي Critical Inquiry . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في خريف ١٩٨٠ . وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative» . وقد أيد نشر هذا العدد كتاب في خريف ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بنجاح ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يلقى ضوءاً على دلالة الترحيب به في الأوساط النقدية . ويبدو بنا قبل أن نتطرق إلى عنوانه أن نوضح بشكل أدق عنوانه . فهو ليس عن الرواية بل عن المروى . فمصطلح القصة narrative مرتبط بالسرد القصصى عموماً . على خلاف خصوصية مصطلح للمحة أو الرواية . فيها يجلان نوعين أدبيين نشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهي ظاهرة فنية لغوية تتمثل في كل أنحاء العالم . وفي كل الأزمان . والمراد منها ليس جنساً أدبياً إقليمية . بل بنية النص نفسها . بما في ذلك من حبكة وتسلسل .



**Lacan** بين نوعين من الأحداث : حديث الواقع من جهة وحديث التخييل أو الرغبة من جهة ثانية . ويضيف وايت أن تقديم حديث الواقع في قالب حديث الرغبة هو عبارة لترويضه وتثقيفه من القارئ ، أي إن إضفاء الحادثة القصصية على أحداث الواقع يلبس دوراً مهماً في تصور هذا الواقع وتقبله . إن مؤسسات الأنظمة الرسمية ترغم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً . إن تواجد أشكال أخرى لتصور الواقع التاريخي بدون الاستعانة بالقالب القصصي تشير إلى أن هذه الأشكال البديلة كانت أنسب وربما أصح من القوالب المعاصرة في بيئتها الثقافية .

ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع ومصادره في التراث الأوربي وهي :

١ - الحوليات **Annales**

٢ - الأخبار **Chronicles**

٣ - التاريخ **History**

وعن تقدم ترجمات تقريبية وإن كانت لا تقي بشكل كامل الأصول الأجنبية ، استعماله والتاريخ ، في النقطه الثالثة هو استعمال شيق للكلمة . ومعنى السرد بشكل قصصي للأحداث ، في حين ترتبط الحوليات والأخبار (كرونيكل) بالتحالف الزمني . وهذا قد لا يبدو واضحاً في المصطلحات العربية المتعارضة . إلا أنه وارد في أصل الكلمات الإنجليزية ، فلو بحثنا عن جذورها لوجدنا الحوليات **annales** مشتقة من الأصل اللاتيني **annales** ، وهو جمع للظرف **annalis** ومعناه «سنوات» ، من ثم كانت ترجمته بـ «سجلات» . أما الأخبار **Chronicles** فالأصل يرجع إلى اليونانية **Chronika** . وهي صيغة الجمع لكلمة **Chronikos** التي تعني «زمنياً» ، وهو مأخوذة من كلمة **Chronos** ، وهو الصلاق الميولوجي الذي يمثل الزمن وقد نال عليه ابنه زوس . وزى عما سبق أن المصطلحين الأولين مشتقان من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث **History** فهو يعني قصة وتاريخاً في آن واحد . ويقوم وايت بتقديم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكليات الأولين ، ليبرهن على أنها تاريخ وليست تاريخاً . ويمكن أن نوضح القروق بين هذه الأنواع التاريخية بالقول إن الحوليات لا تحوى على عنصر قصصي ، فهي سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً . أما الكرونيكل أو الأخبار فتبدو وكأنها نثرية قصة وتطعن على استواء الأحداث في قالب قصصي . ولكنها لا تحقق ذلك ، فهي لا تقوم بغفل

محددة ، لأنه يرسل من خلال قالب معين وشكل خاص . ويرجع هنا وايت ، إلى مثاله «حيث» **Genette** من أن الشكل القصصي يرمي بالوضوح ، لأنه يعطى صميم التحكم في السرد . ويتعلم صميم القالب ، وهو حديث متعلق بالخيال . وهكذا يتجلى لنا ونحن نقرأه أشكال الأحداث تتحدث عن نفسها ، وتكون بدون تدخل مؤلف خارجي . ومن الناحية القصصية نسي هذا النوع من السرد بوجهة النظر للوضوح ، إلا أن موضوعه في حقله الأمر أقرب إلى الزعم ، لأنها تتصلق عبر أساليب سردية ، وتكتيك في . وليست ناجمة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو السامع .

أما هاجيم هايند وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هي قالب أدبي لا تخضع لفرعها في فن التاريخ بل تظل موقفاً . فهي تفرغ قالباً شائعاً على توالي الأحداث ، يحمل بين ثناياه بهذا إيديولوجياً . وهو يرى في هذا الزعم القائل بأن التاريخ في مراحل تطوره يكتسب أسلوباً قصصياً إنما هو محاولة تزيير القوالب الغربية المعاصرة ، ويرى في مثاله في تنفيذ موضوعية التاريخ القصصي . أي التاريخ الذي يبدو وكأن له بداية ونهاية وحبكة قصصية . ويرى صاحب المقال في هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ ، وهذا الشكل مرتبط ثقافياً وزمنياً بمرحلة فكرية وإيديولوجية معينة . ويحاول وايت في مثاله أن يشرح كيف أن الأشكال المعاصرة لسرد التاريخ في التراث الغربي كانت ناجمة من معطيات معينة ومتجاوبة مع المرحلة الأيديولوجية الفكرية السائدة حينئذ . وليس جهالة قالب أنصح وأكمل من آخر . بل هناك قوالب تلازم مراحل معينة وإيديولوجيات وتصورات معينة للواقع ، أي يعني آخر يرفض وايت فكرة التفرق الفكري للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ .

وهنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة ما يمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين . فكان أن العلاقة الأولى تدرس في سوسيولوجية الأدب فوالت المقال يقدم ما يمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ .

ويرى وايت أن استواء الأحداث في قالب قصصي ، وربما في حبكة روائية ، لا يصح مشكلة في الفكر الإنساني إلا عندما يبدأ الفكر في التمييز بين الحيات والواقع ، فعندما يتساوى التخييل والواقع في ثقافة ما . لتكون مشكلة القالب القصصي التاريخ واردة . أما عندما يميز الفكر الإنساني بين المستويين - فحينئذ يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية . لأن التمييز بين المستوي الحياتي والواقعي يعني أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع ، وهذا يعني رؤية . ويرجع وايت إلى تمييز قام به عالم النفس النيزي جاك لاكان

التخصصات ، لأن العدد يقتصر على التفاعل الحلاق . نجد مثلاً التخصص في التاريخ ، هاجيم وايت يتحدث من منطلقه ، والتخصص في علم النفس دورى شالمر بفضل ذلك ، وأستاذ الفلسفة - يول فيكرو - يكتب عن الزمن القصصي من خلال مفاهيم فلسفية . أما «فيلسوف» فتره أستاذ علم الأنثروبولوجيا ، فأعطته مستقاة من شعوب أفريقية عاشوا مبدائياً ، وأما النقاد فبنم من يستشهد بقصص رمزية ، كما فعل «فرانك كيرود» في دراسته لـ «كولراند» ، ومنهم من يدلل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما فعلت «برولانت» . وهكذا يمكن هذا المدد تبايناً واضعاً في التجهيزات والمفاهيم ، إلا أنه يسهم في إرساء مبدأ التباين الفكري بين مختلف الحول . وهو بهذا يشكل خطوة مهمة في مسيرة الحوار الثقافي . ويبدو لي أن نجاح هذا المدد لا يقتصر على الأسماء اللاحقة التي شاركت فيه فقط ، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرف والاستفادة من دراسات زملائهم في التخصصات المجاورة في العلوم الإنسانية . وفي هذا بدايات لاستدراك الانقسام الأكاديمي القائم بين هذه التخصصات المعرفية ، أي إن الفكر الغربي قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقق . يوشع شامس ، فالمدد محاولة أول بكل مافي المحاولات الأولى من اضطراب وركاكه . وبكل ما فيها من صدق ومضاء .

١ - العنصر القصصي في التاريخ  
المقالة التي اختارها بعنوان «كيفية العنصر القصصي في تصور الواقع» (ص ٢٧٠ - ٢٧٤) كتبها «هاجين وايت» . أستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا (فرع سانتا كروز) . وهو مؤلف الكتب التالية : «الأنواع الحديثة» ، «مقالات في النقد الثقافي» - «التراث اليوناني» - «الرومان» - «ما وراء التاريخ» : إحياء التاريخي في القرن التاسع عشر في أوروبا .

ويستل «هاجين وايت» مثاله ويربط القصة الإنسانية ، ويرى فيها قاعدة إنسانية أو عاملاً مشتركاً بين كل الثقافات ، ويرى أن رفض القصص هو بمثابة رفض للحقي . ولكن هذا لا يعني بالنسبة إليه أن القصة هي القالب المألوف لنقل الأحداث وعرضها وتصورها . وهو يرى أن التاريخ القصصي لتوصيل الحقي ، بل يستخدم أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص . وقد رفض مؤرخون مثل لو كيرنيل **Tocqueville** و «بركهارت» **Burkhardt** و «برنارد» **Braudel** استخدام الأسلوب القصصي في بعض أبحاثهم التاريخية ، أي لأنهم لم يكتفوا عن الماضي من خلال قالب قصصي له بداية ووسط ونهاية .

وقد قام البيروني بالتمييز بين الحديث والقصص ، فالأول شامل ، غايته التوصيل . أما القصص فهو حديث من نوع معين ، هو حديث ذو شروط

## القائمة .

وهكذا تصور الحوادث الواقعية التاريخي بلا قالب قصصي ، أما الأخبار فتصوره في قالب شبه قصصي ، أي قالب قصة غير متينة . وترجع المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب - كما يقول وايت - إلى المورخ مما كان موضوعاً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حويلاته أو أخباره لا تشكل تاريخاً إذا لم تكن مسرودة في نسق قصصي مكتمل . وقد قال كروتشه : لا تاريخ بلا قصص ، كما أن الفيلسوف كان قد قال : إن التحليل أصعب عندما يكون بلا قصص . أما وايت صاحب المقال فيدافع عن الحوادث والأخبار . ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فطريين وواقعيين للتاريخ . ولكن يبرهن وايت على قوله بأنه يقوم بتحليل مثالين لما يسمى تصفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوادث والأخبار .

أما بالنسبة للحوادث فيعطى وايت سجلاً تاريخياً ليبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصي ، لأنه ينظر على تصور الواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قولية قصصية . ويأخذ مثلاً لذلك **حوادث سان جال** ، وهي حويلات مشوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا . ويبدو شكل هذه الحوادث المسجلة لأحداث ربع قرن متصفاً وجافاً كما يلي :

- ٧٠٩ شتاء قاس ، مات الدوق جوفريد .
- ٧١٠ سنة قاسية وقحلية المحصول .
- ٧١١
- ٧١٢ القياض في كل مكان .
- ٧١٣
- ٧١٤ مات بيبين محافظ القصر .
- ٧١٥
- ٧١٦
- ٧١٧
- ٧١٨ دم تشارلز الساكسون .
- ٧١٩
- ٧٢٠ حارب تشارلز الساكسون
- ٧٢١ طرد لوفو العرب من منطقة أكويتين .
- ٧٢٢
- ٧٢٣
- ٧٢٤
- ٧٢٥ جاء العرب لأول مرة .
- ٧٢٦
- ٧٢٧
- ٧٢٨
- ٧٢٩
- ٧٣٠
- ٧٣١ مات نياقة القس يدي .
- ٧٣٢ حارب تشارلز العرب في يونيو يوم السبت
- ٧٣٣
- ٧٣٤

ويستقرى وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهتماً بالانقراض ، بكل الوقائع المذكورة تحت أحداثاً حالية . وهي تسجيل للحوادث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح للمدافع الحرب ، وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كظواهر طبيعية ، كالتفويض والمقصود الزداعي . غير قابلة للتفسير . كما أن الفترات المداعية والمجربة كانت تسجل بنفس الأسلوب التقريبي . إن الحوادث لا تسجل بمقدمات ، بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Anni Domini** . ومنها «سنوات الميلاد» . والرجعة «خارجة» هي «سنوات سيدنا» . وبعدها تجد عمودين أحدهما يمثل الأحداث والآخرة السنوات ، وليس هناك خاتمة بل توقف . وعدم وجود اختتام واضح إلى عدم وجود فاعل رئيس . ولهذا أيضاً بعد في السجل مراعات ولا استمرارية ، وغياب الربط اللبني بين الأحداث . أما المورخ المعاصر ، فيعكس المورخ الحولي . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد المورخ الحولي عصورى الاستمرارية والتسلسل في توالي السنين . ويسأله وايت من أقرب إلى الواقع ؟ ولماذا تضيق صفة الواقعية على سرد تاريخي يمرض الزوايا والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى وايت أن الحوادث تصور عالمًا يكون الموت والحوادث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان معزولاً به . وليس عالمًا يكون فيه الإنسان معزولاً . أما القراءات - حين لايسجل المورخ الحولي أي حدث - فتدل على أن المورخ لا يرى بأساً في ترك سنين مفرقة من الأحداث الجارية يعكس عالمًا الذي يريد أن يخلأ كل فترة يحددها . ومع أن الأحداث لا تتوالى أو تتلاحق بشكل متتظم في الحوادث فإن عنصر الانتظام والتوالى يتحقق في عهود السنين ، فتاريخ الحوادث يطور حول السنوات وليس الأحداث . ومن ثم نرى غياب المورخ الاجتماعي في هذه الحوادث . وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف **هيجل** الذي يرى أن الشكل القصصي للتاريخ يبتني من ارتباطه بنظام سياسي أو اجتماعي . أي بالشرعية والسلطة . أما في الحوادث ، فذكر عروة أو صد هجوم ليس موضوعاً قانونياً بل يبحث هذا ككل شيء . وفقاً للمشيئة الإلهية . ولهذا لايتيح إلى تعليق أو تفسير . بل يربط بالسنه الميلادية . سنة سيدنا - كما تقول الحوادث .

يرى وايت أن الأخبار (الكرونكل) تثبت مقولة **هيجل** ، فكلاً إزداد وهي المورخ وتضاعف اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعي السائد . مال إلى استخدام القالب القصصي في سرده للتاريخ . وهكذا يكون مورخ الحوادث غير منفتح إلى الحس والإدراك . ولكن تصوره للعالم لا يفرض عليه ذكر الأحداث : قالب قصصي ، فهناك **عمران** و**عشمان** في تفكيره :

فهو يصف الأحداث التي تنسم بالبدرة في عهود . والأعوام المتلاحقة في عهود مواف . إنه يستدل على مبدأ التوالى في عملية التاريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار فتعطيها فاعل رئيس . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة . وفيها ترابط يستمد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اهتمام . ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوادث ، بل هي شكل مرتبط لتصور الواقع . ويسوق وايت مثلاً لهذا أخبار فرنسا مؤلفه **بشپرس** . المكتوب في عام ٩٩٨ م في **Reims** وهو مكتوب في شكل مركز جغرافي هو المدينة ريمز . ولهذا التاريخ الحولي نقطة بداية . وهي سنة الميلاد . وفيه يتبع السياق الإخباري السياق الكرونولوجي (الزمني) . ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التأمل في الموضوع . ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والذويع بها ، فهو مثلاً يبدأ بذكر اسم واليه **patron** يستشهد بأعلام ومفكرين يمثلون السلطة الفكرية . كما أنه يكثر من ذكر أبيه والله . ولكن من الأخبار مغزى أخلاقي وقيمة عظيمة . يراد بها إرساء قيم معينة .

ويبحث وايت مقالته بالفقولة إن إضعاء طابع القصصية على الواقع هو من باب قولية الواقع وجعله مبرهناً فيه . ومغشياً ومفوقاً . أما المورخ المعاصر الذي ينتقد هذه وايت فيرون في الشكل القصصي شكل الواقع ، ومبدأ جعلوا من الشكل القصصي ميزة وقيمة عند مثله في عمل تاريخي . وأصبح في عهده علامة موضوعية العمل وجديته وواقعيته . مع العلم بأن الشكل القصصي كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلم نظروا إلى الواقع التاريخي فهل نجد فيه حقاً بداية ووسطاً وبأية كما في القصص . أم أنه نتاج بلا بداية ولأهائية ؟

وقد تختلف أو نتفق مع مايقوله وايت وتشاهد معه ما للشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قيمة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا يبق المقال مشيراً ونقطة انطلاق للتأمل في أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخية في تراثنا . ومدى ارتباط هذه الأنواع بسلطات فكرية وإيديولوجية معينة .

## ٢ - العصر التاريخي في الرواية

والقائلة التي اخترناها لشرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها **جوزيف ترور Joseph Turner** من جامعة جونسون سميث ، وعنوانها «أنواع القصة التاريخية : مقالة في التعريف والمنهجية» وقد نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها **النوع الأدبي Genre** . في عددها الثالث من المجلد الثاني عشر (ص ٣٣٣ - ٣٥٥) ، وهو عدد خاص بالرواية ونشر في خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترور مقالته بتصحيح



كما نتحدث بها في قراءة الرواية التاريخية - الملتفة . مع فارق مهم . هو أن القارئ ينتظر من الروائي أن يفتح وينتج الواقع التاريخي في هذه الرواية حديثان مزدوجان ، وفيها تصبح القراءة مزدوجة بالقصيدة . ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية - الملتفة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استمراري ، مستحضراً ما قد قرأه في الرواية ، ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي . ولهذا تبقى هذه الرواية التاريخية محافظة على استقلالها الذاتي .

٣ - الرواية التاريخية - الوثائقية تحافظ على استقلالها الذاتي ، وهي تخضع خضوعاً تاماً للحقائق التاريخية ، ذلك لأن الروائي حقيقياً أكثر من المؤرخ في التصور ، وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكنها تبدو الرواية ذات وزن تاريخي . ومع هذا فهناك أدباء طليحيون مثل جون باوث . عكسوا هذا التقليد وخلقوا الأدب التاريخي الساحر الذي يسخر من المواقف الصعبة هذه الأشكال الأدبية - التاريخية .

ويختتم ترز مقاله مضيئاً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المأخوذة من هيجل وهي :

- ١ - الوعي الأصل . original
- ٢ - الوعي التأمل . reflective
- ٣ - الوعي الفلسفي . philosophical

ويرى ترز أن هذه الصيغ تطبق على الروايات

التاريخية كما تطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصل ، وهم يهتمون باستعادة الماضي كما كان ، ثم مهم من يكتب من خلال الوعي التأمل ، وهم يهتمون بربط الماضي بالحاضر ، وأخيراً فإن منهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي ، واهتمامهم ينصب على كيفية كتابة التاريخ : وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوازي مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها .

• • •

وهكذا نرى من خلال تقديم المقابيل السابقين متى وكيف ولماذا تلاحم الرواية بالتاريخ . وكيف يتغلغل التاريخ بالقصص . ويفرض السؤال الملح نفسه دائماً وأبداً : هل تطبق كل هذه التصنيفات والتصنيفات على تجاربات الأدبية وأشكالها التاريخية ؟

## ٢ الدوريات الإنجليزية

## جيمس جويس في الذكرى المائتة لمولده

تحتل العوالم الأدبية والفنية هذا العام ، بالذكرى المائة لولادة جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأربع إلى ، حجر أساس ، فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات النقدية .

وسنكون فخورون هذا الاحتفال بحلقة البحث الأدبي والنقدي الكبير ، التي سيعقد في العاصمة الأيرلندية ( دبلن ) يوم ١٩ يولية القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

الموسيق من تشكل ونحكم ذاتي ، فإن جويس - على ذلك الأساس - يعد لنا أياً جميعاً ، نستطيع أن ندرس على الصعيد البالي ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفوني متمثلة في مكر في فصول من « يوليسيز » ، مثل فصل « سويسيه » أو فصل « ثيران الشمس » ، ولكنها متصلة على المستوى « اللدني » الذي في نسج العبارة واختيار المقارنات أو أوتسها .. .

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد اهتمى بما أُرشدته إليه أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جمالية وفكرية ، في كتابات بيرسون وكارل بولج وويل بريل ، وشتراوس وغيرهم ، حاد فاقم بناء نقدياً ، نظرياً وتحليلياً متكاملاً ، محمداً على أعمال جويس نفسها ، أو على الأعمال التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والتفاد إلى آفاق جديدة لم

لأعمال جويس الكاملة . ويشترك في حلقة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، « أنتوني بيرجيس » ، الذي وضع أشهر وعصر ، « رواية « يوليسيز » ، واشترك مع « إلمان » في وضع القاموس التحليلي للآلة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال بيرجيس في مقدمته لخضر « يوليسيز » :  
Finnegans Wake  
.. « والتسبة لكتاب آخرين ، غير أكاديميين مثل » . يعد جويس هو الكاتب الروائي للروائيين ، على الرغم من أنه لا يمكن أن تصنف « يوليسيز » و« يوليسيز » بأنها روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصي هو في تحريك أساسيات الحياة ومشاعرها إلى بيتان متضخم يحض ما يميز به المؤلف

واختيار هذا اليوم مغزى خاص ، لأنه اليوم الذي وحده « جويس » والأحداث ، روايته الكبيرة الأولى « يوليسيز » Ulysses ، التي كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وعلم النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ « ريتشارد إلمان » Richard Eelman صاحب أكبر ترجمة نقدية لحياة جويس وتكوينه الفكري والفني ، وهي الترجمة التي صدرت لما في شهر فبراير الماضي - شهر مولد جويس - طبعة جديدة من دار الأوديسية ، زودها « إلمان » و« صومعة صغيرة من ثلاثته » بثلاثة « مفتاح » أو قوائم تحليلية خاصة ، « يوليسيز » ، و« يوليسيز » Finalgans Wake ، لتحليل مادة الروايتين ، الفوقية والأسطورية السيكولوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة

لطيفة ورفقات بسيطة ، يجلد هو نفسه حتى الامتلاء . وقرب نهاية الكتاب ، يخبر زوجته ، مولى بلوم ...

إن جويس يكتب صورة أخياه كما رآها في أمانه . ولم يجده هذا ضاراً ، ذلك أن المترجم من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وصفوه بالطفلة وقلة الدوق ، كما أنهم لم يسعدوا أيضاً بتمجيد جويس ، ذلك العجيد الكويدي - للمحلى لفظات الدنيا من الطليقة المترسقة . لقد عد الشويرون رواية «بوليسيز» كتاباً رجيحاً ، فزود ذلك جويس وأصابعه بالكآبة ، وقال : «ليس هناك عروق في أي من كتبي تريد قيسه على مائة من الجنيات . لكن الانهيار بالرجعية ، وجه أيضاً إلى قصيدة «إلوت الأرض الخراب» التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «بوليسيز» . وقد كان لانهيار الرجعية ، حلالاً أكبر باستعراض للمرة الرابعة التي لا تسلم فاعليتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان للملك الانهيار من حلاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن للمرة الرابعة سهل الحصول عليها ، فهي متاحة في المكتبات العامة ولا تكلف شيئاً ، ومع ذلك ، قادم العالم والطليقة المترسقة لا يجتازون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها برصفاً شيئاً لا لزوم له ، فحرص على الرواية قسراً ، فالرواية (ممكنة فالوا) ينبغي أن تكون قراصة مرعبة ، وليست «بوليسيز» قراصة مرعبة . إن جويس يستعرض أثنين مرعبة من الحيل بالغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلاً يفصل صانع الحيل بين خمار القلق وماءه ، بين ما في مكروبات اللغة الأصلية من عناصر لائكية وانصاف تيوتورية . وهو يحكي - ساعراً شوقاً - كل كاتب من كتابا منذ «دانيال ديد» حتى «جورجس كارلوس» . وهو يحل أحد فصول روايته إلى مرجع في علم الالفاظ . وهو يكتب فصلاً آخر يبحث بصيح كما لو كان مقطوعة موسيقية ، صورية ، صارمة الالتزام بالأسلوب المرعبة للكتابة . ولا يستعمل في الفصل الأخيرة علامات ترقيم ، فإذا لم يستعرض واحدة من تلك الحيل الفنية ، فإنه يقدم مساحات محددة من التفكير والحلم والأحاسيس على حالتها البكر ، في شكل المرفوض النضال ، الذي يمثل لديه أسلوباً فنياً حرف باسم «تيار الوعي» .

في البداية ، آثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يجمع أسلوبه النثري في طريق السرد القصصى لكن يرفض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإذنا أكثر ميلاً لأن نستمتع بالطريقة التي يجهل بها - خلال الأسطورة والريز - الناس الماديون فرغمهم إلى مسوى الأبطال للصحيين ، حتى ولو أدى هذا العجيد إلى دفع أولئك الماعدين من الناس فرق منعمة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الفكاهية ، وبجملهم يصرفون بشكل يث على

وقد كان جويس كليل البصر ، مضطرباً بمرهبة الوسيق ، وهكذا كنت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إيماناً وأنا في السابعة عشرة . وسجنك حدث أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان في شبابه»

#### A Portrait of the Artist as a Young Man

وقد أضافني للوحة الثالثة - فيها - من الجسم ، حتى لقد ردتني إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم نحصل أن أقوم ديب الألقاب التي كانت تمنحني من الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة» . مراراً لكي أفر على ليلير الجليل والإلهي ، لحرقى ذلك الإيمان .

ومن الطبيعي ، أنك طبقاً لا قال جويس ، لا يسمح لك بأن تتحلل عن الكتيبة إلا إذا حلت في بليل ردي طاً . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك الجليل ، فن الفن ، الذي كان معناه الأدب عند جويس ، يكتك أن يجد الكهنة والعمدة الماركة بل الشهداء .. وهكذا ، فإذا كنت حازراً من أن أكون كاثوليكي جيداً ، أصبح على أن أكون فناناً من نوع ما ، فكلمت ضد الجانب الإنجليزي من . نتشقي ، لكي أتأمل أن أهم مقدار ما في الفن من قداسة . فالنن بالنسبة للبروتستانت الإنجليزي لا يزيد دائماً عن كونه هوية ، فالإنجليزي لا يني كتاباً مثلاً يني جسر ، وإنما يذكره بترام كوابل من القش . أما قوة جويس وصويته فكانت شيئاً جديداً ، وكان إخلاصه الرجال للفن بشكل ما - في حين أنجلو سكسون - صلاً باريسياً ، غير نقيض ...

وحسبنا أصدر جويس رواية «بوليسيز» و«Ulysses» منعت على الفور وحظرت في كل مكان ، باستثناء باريس . لقد أكلت هذه الرواية ، بالنسبة للبروجوازية ، التصالح بين الفن والقدارة . ولم يكن هناك ناشر بريطاني أو أمريكي على استعداد للمخاطرة بدخول السجن إذا وجمع «كلمات النص» المحرم ، فكان لا بد من تقديمها للنشر في ديون لا يعرف الإنجليزية ، لكي طبعها .

أمد جويس يوماً واحداً من أيام دبلن - ١٦ يونيو ١٩٠٤ - وراح يسجل تسجيلات كتاباً رويته عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، وشاعرهم ، وأعلمهم ، لايترون أهل دبلن) فيلداً كاملاً حقيقياً .

ولروليفهم ، مصمم الإعلانات اليهودي الجري الأول ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل المرحاض ، ويترجح بسبب جراحة لاذعة للمنطقة التي كان قد تناولها لخصفصته من «إسك» الأيام السابقة . وحل الشاطئ ، في وقت لاحق من اليوم ، يستعجبه جنسياً مغرقة فاة يطير لغواء ذيل «جولتانا» ، ويبدأ نطق الألباب الثائرة في سوق ميروس القريب أصواتاً

نكن مكشوفة من قبل ، من «أحاسيس الحياة ومشاعرهم» .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي «الثيون» (Eclipses) وبمسوعة واحدة من الشعر (قصائد) كسبل واحدة بسبسي Poems Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه لرحاً متكاملاً مستقلاً من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد يلقى بعض الضوء على أهمية هذه الدراسات ، المقال الذي كتبه أفولر بوجنيس في ذكرى جويس للمحلل الأدبي لصحيفة «الوايزور» البريطانية في أول فبراير الماضي ، تحت عنوان : «جيمس جويس : برواصل الحياة بعد مائة عام» .

ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد قداس الشيوخ ، أو عيد التطهير . ولد لجيمس سوافسكي في نفس السنة ، يوم ١٧ يونيو ، وهو اليوم التالي لميد الزهور . ولكن الأيرلندي ، والروسي معاً ، أصبحا باريسين . وفي عام ١٩١٤ ، أدى القصيد السمفوني «مهرجان الربيع» لسوافسكي إلى قيام شبشب حثيف في أوبرا باريس . وفي عام ١٩٢٢ ، أدت رواية «بوليسيز» - التي لم يكن طبعها ممكناً إلا في باريس - إلى قيام شبشب حثيف شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يفتيا أبداً ، والذي اقترده التي نشيت في عالم الفن . وبعد مائة عام من مولدينا ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون فهم مثل تلك الأكياء الجديدة ، مشعرون بذلك إلى ما قد يكونون قد صمرو ، أو صمرو به ، أو رأوه لوحد من الرجلين أو لكليهما معاً . ولكن جويس وسوافسكي معاً ما يهودا حديتين ، إنهما فنانان كلاسيكيان بقدر ما ينتج به جوه ويوتون من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدراً للفن .

وأترك الآن الاحتفال بسوافسكي للموسيقين . ولكن في إسماء الذكرى المؤدية لميلاد جويس ، لن يكون له أن أكتب عنه برصلى قاراً أو زويلا له في الكتابة ، أصلاً - إلى حد ما - في ظله ، بل يوصل شخصاً بين ، حيناً كان ما يزال صبياً ، أن يته وبين جويس نوعاً من القرابة في التكوين والمزاج .

إنني أيرلندي مثله ، ومثله أيضاً كاثوليكي . وحل الرغم من أنني ولدت وفتأت في الجلفا - مدينة منستر - فإن «دبلن» التي عشقها جويس وكتب عنها ، كانت بالنسبة إلينا هي «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك .

التشكك بهم. إن **فولريز هومير** الحقيقي، يراجه الصخرة الخالدة التي يخلقه بها صلاحيات ذو من واحدة يأكل البشر. أما **بلوم**، وهو **فولريز** الجليد، فيواجه هجوم متعصب إيرلندي سكران لا يستطيع أن يصبر ما أمامه في خط مستقيم فيحيز من إسباة بلوم بصندوق صغير من الصفيح. إن بلوم، الذي نراه يهربا مسكينا، مرضعا للسفرة كحيات كبريت غداوع، يصيح في النهاية ملكا في إيثاكا (كيوليزيز الحقيقي للمحبي) الذي يقع في المنزل رقم ٥٧ في شارع إكليزير.

لقد غفر العالم لجويس إسراره وبجاذبته في **فولريز**، ولكنه ما يصح مصنفه لأن يغفره جنون رواية **بيلغة فينيان**، ومع ذلك فإن الصعب أن نتصلي أن كاتب أعمر كان يستطيع أن يكتب بعد تطلعه القصص في داخل العقل الإنساني في حالة البيلغة. إن رواية **فولريز** تنسب - أحيانا - أطراف الترم، ولكنها لا تتدخل أبدا بمكة الترم الحقيقية. أما **بيلغة فينيان**، فإنها، بوضوح، استعراض وتجسيد للعقل النائم.

لقد أنفق **جويس** سبعة عشر عاما في كتابتها، موزعا بين الصعوبات الجراحية في عينيه وبين رعاية ابنته، وأوليا، التي كان عقلها يبار بانتظام، دون أن يلقى الكثير من التشجيع، حتى من جانب إدرا بولده - أمير كل الكتاب الطليين. وكانت زوجته - نورا - ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا، يستطيع الناس أن يقرأوه. ولكن كان لابد **بيلغة فينيان** أن تكتب، وكان **جويس**، هو الرجل الوحيد، المخلص أو الجنون بما يكفي لأن يكتبها.

إنها تحدثنا عن صاحب فندق صغير، يعيش في بلدة **تشايليرود**، للملاصقة لمدنية دبلن. ويدعو أن اسمه **بورتير Porter**، وهي كلمة تنفي الباب أو الحائل، ولكن اسمه في الحلم يصبح **هيمسرى تشيسبيسدين إيسرويكسر Humphrey Chimpden Ewicker**، غازی إيرلندا، النوردي الوثني. ويضمن اسمه الأول كلمة **Hump**، التي تعني القتب أو الحيلة على الظهر، مشيرة إلى حمله إثم اشتائه الهرم لانيته، وهو يخاف في حديثه عن أثناء الحلم الذي يجر فيه من أهله، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإتسان الحاطي. أما زوجته، آن **Ann**، فصيح في الحلم وأنها ليها بلورابل **Anna Livia Plurabelle**، فتصل الإسم الذي يجعلها الأم الروم الجبلية، الحية، التي تجمع الجميع في بطنها. وهي أيضا النهر الأيرلسندي الذي يبرى دبلن. هأنذا نرى **Anna liffy**، ثم نجد لكي تصيح كل أنبار العالم. وعلى الأنهار التي لنجد، ويناء المدن هو وظيفة الرجل؛ لذلك يصح إيرويكر هو نفسه فينيان، البنا العظيم، ويصح هو لمدنية التي بيننا، وكل المدن الأخرى، في حين تصيح هأنذا لقي

بلورابل، أو **أ. ل. ب.** ورمز أيضا للجبل، سره الأرض، لأنها أيضا «الأرض الأم». وابتها **ليزويل**، صورة جديدة منها وتكرار لها. **ليزويل** أيضا، موضوع اشتاء أينا، الذكر الأبدى ورمز الذكورة في الكون كله.

وينجول ولدانها الترم، كيثين وجيري، في الحلم أيضا. الأول يصح **وشم**، أو قابيل أو مقوب أو نابليون، أو بورتوس، أو القديس جيسس حامى أيرلندا، الفكر المخطط للطب بأحلامه وطموحه، نصف أبيه ونصف الرجل ونصف الذكورة، والثاني يصح **شون**، أو هابيل، أو ويلينجتون أو كاسيرس، العمل الفذ الماشق المشوق الفصحى نصف أبيه الآخر، الذي لا نسل له. ولكنها سوا، ومن خلال تحريف إسمي بورتوس وكاسيرس إلى **Caseas**، **Burrus** يصبحان زيدا وجيسنا: حقيقتان، أو تحولات **metamorphoses** لشي واحد.

الشخصيات تتحول هوياتها، والمكان يتمدد ليشمل كل الأرض، والزمان هو التاريخ كله، رغم أنه يقال إن **بيلغة** يقع في العام ١١٣٢، الذي لا يدل على تاريخ حقيقى، ولكن لرمز نفسه دلالة هامة لأنه يتكون من رقم ١١١١ ورقم ١٢٣٤ ١١١١، يدل على الملائية، لأنها حينها تعد ١١ على أصابع اليدين، تبدأ بداية جديدة من الزمان. الأول، ورقم ٣٢، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما في الثانية؛ فرقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبعث الملائية. أما القصة الكامنة في الرواية، فذهائية ولا تنتهي أبدا، وقد يقال إنها تستعصر التاريخ النفسى والروحى للبشرية - من وجهة نظر غريبة - باستخدام قصص الترواة، وترجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات الغربية، الرومانية، والرومانية، وفي إيطاليا عصر النهضة، والجلقا عصر حردة الملكية، وفرنسا الثورية، وإيرلندا - بالطبع - الكتيبة الكاثوليكية. إن هذا المزيج الأسطوري البنى التاريخي يتم واضحا، في تزيان الفكر المتصلص من بينه وبين التاريخ (ليكو أسما)، وعلم النفس التحليلي (برنج) أولا ثم فرويد، والفلسفة العقلية (كامل) والفلسفة التأملية (هوبنهاوس)، والتأمل التاريخي (الجنى) **racial** (والسياسي (شينجلر) .. إلخ. ولكن الرؤية الشاملة، أو الحلم الذي امتزجت فيه كل هذه العناصر وانصبت، والدة للبكرة لصياغة هذا الحلم وقتله، كانت من صنع **جويس** وحده.

ومن الصعب جدا أن نقبل أن دبلن لن تحظى بذكرى ميلاد **جويس** إلا مرة واحدة، ومن الصعب أن نقبل ألا تحظى دبلن بذكرى في أى يوم من أى سنة، أن **جويس** خلق دبلن نفسها، مثلا خلق

**إيرويكر - فينيان**. لقد حولها إلى مكان أسطورى، مثلا حول دافنى الجسيم والمظهر (الأحرف) والفردوس مجتمعين، ولكنه في نفس الوقت، أكد «مدانيتها» وجسيتها، ومنع شوارعها وحاناتها وكناستها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة بالانسان ..

تبدأ **فولريز** في «بنية ماريتو» التي ما تزال قائمة الآن. ويمكننا أن نراجع «أوديسية» بلوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة، وأن نحدد توقيت تحركاته بساعة ضبط. بل إن **بيلغة فينيان** تجرى كلها في أما أن حادثة من دبلن، برغم أن المكان، كله في الرواية، لا حدود له.

ولا يتأهل صلابة المكان عند **جويس** سوى صلابة الشخصية. إن **نورولدمولم** شخصية لاثية الأبعاد للدرجة يستحيل معها أن تنم معاملة مكان كانت قسوة الجبل الفلورية التي يستخدمها خافقه. وتزداد أسوأات الفلورية إيرويكر بوضوح على طول مشاهدات حلمه الملائية ..

ذلك أننا نكتشف عند **جيسس جويس**، اهتماما بتجسيد «الحقيقة الإنسانية» يزيد كثيرا على ما قد نلسمه من غربة لغوية تشارك - في النهاية - في كشف تلك الحقيقة، فلهذا **جويس** تلقى مراسيا دائما على أراجيحها الثابتة، ولكنها تحلق لنفسها في الوقت ذاته، استغلا بملوديا **melodic**، بذكرتها بأن **جويس** كان صاحب صوت «تيتور Tenor» كان يستطيع به، لو أنه تمسك بالثناء الأوبرالى، أن يفرق مؤذنين أوبراليين كثيرين.

أما الرجل نفسه، الواضح الأعاني، المزعج بالشرية، واللثاق، الصامت في مكر، الهب للصحة، والمخلص لاهلته، والمفتقر إلى ما يمكن وصفه بحسن اللوق، والنحيل الطويل، الرشيح للحركة، نصف الأسمى، والذي مات قبل الأوان في التامسة والحسين، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكثيرين عنه وتكاتبهم عن أهله. أما جوهر شخصيته - الغريبة العادة رغم تقليديتها - فقد احده هو تخافا في أهله. هناك نجد الشغالة الحقيقية؛ الاستقرار الاجتماعي الذي يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المتدنية إلى اللغة الدنيا من الطبقة المتوسطة، ثم اللغة، بوصفها أسى إنجاز حلقه الإنسان. كانوا يريدونه، في طفولته، أن يصبح كاهنا سوعيا، ولكنه أقام لنفسه كنيسة خاصة به؛ لاهوت شارع إكليركه كتب خذات طليعة اعترافية، لا تترك أى عيبية، ولكنها لا تقتض أبه أطلار. كان مذهبه القيسى، الشيء يتناول القران، هو تحويل الحيز المادى إلى جبال، هو ما عرفه **فوماس الكهني** بأنه «منع ومنع ومنع» ..

إنه يذكرنا بأن الحياة كرميديا أليمة مقسمة، وأن الأدب ككلمة ساهرة وعمل جاد ..



## الدوريات الفرنسية

٢

□ حامد طاهر

### حوار مع جارسيا ماركيز

- القصة الزمنية والحزنية لأيرلندا الساذجة ، وجدتها البطيالية .
- جنازة الجدة .
- قصة فرق .
- لا عذاب للكرويل
- تاريخ موت معن عنه - وهي الرواية التي قال فيها ماركيز :
- وإنما أفضل رواياتي ، لأنها هي التي استطعت أن أسير عليها أكثر من أية رواية أخرى . وعندما سأله الصحفي الذي أجرى معه حواراً شاقاً حول هذا الموضوع :

- أليس من المجازفة - بعد نجاح رواية «عائلة سنة من الوحدة» - تصرّحك بأن هذه الرواية التي تظهر الآن هي أفضل رواياتك ؟

أجاب ماركيز قائلاً :

- إننا نتحدث دائماً أن أحسن كتاب هو آخر ما كتبناه ، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت معن عنه» هي أحسن مؤلفاتي ، بمعنى أنني نجحت في أن أصنع فيها ما أردته على وجه الدقة . إن الروايات ، وهي تتخذ طريقها ، تريد أن تغلب من أيدي الكتاب ، لكن الشخصيات ماثلة أن تشكل بنفسها حياتنا الخاصة ، وينتهي بها الأمر إلى صنع ما يدورنا حسناً . وبالتالي ، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلاً حدث لي في هذه الرواية .

ويجمل أن يكون ذلك راجعاً إلى موضوعها وحسبها ، فالقصة صامدة لغاية ، وهو معنى تقريباً على غرار الرواية البريالية . أما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصصية جداً . وأنا راضٍ بكل الرضا عن

كان ظهور الرواية السادسة «Chronique d'une mort annoncée» تاريخ موت معن عنه ، لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثاً مهماً - إن لم يكن فريداً - في مجال النشر العالمي ، فقد طبع منها في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفي كل من الأرجنتين وأسبانيا مليون نسخة أخرى ، أي أن ما طبع منها - في وقت واحد - جاوز المليونين . وهذا حدث لا يذلل له في تاريخ النشر الأدبي حتى صعدوا الحاضر . كذلك فإنه لم يمس على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنين وثلاثين لغة في العالم .

وقد انصهرت «الجملة الأدبية

#### Magazine Littéraire

الفرنسية في عهدها رقم ١٧٨ (توفير ١٩٨١) خلفاً كاملاً عن ماركيز بهذه المناسبة ، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب ، مع الاحتكام على وجه الخصوص بموضوعي «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والتقنية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقالة» أجراها معه بعض الصحفيين .

ومن أهم ما يمتري عليه المؤلف بابيوجرافيا بأعمال الكاتب ، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف نكتب - هنا - بترجمة عناوينه :

- عائلة سنة من الوحدة .
- خريف البطريق .

النتيجة . وأعتقد أن أحسن رواياتي السابقة كانت هي «لا عذاب للكرويل» ، وليست «عائلة سنة من الوحدة» ، وقد قلت هذا الرأي كثيراً جداً . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتي هي هذه «تاريخ موت معن عنه» .

ص - هل تعتقد أن النقد سيؤثّر على ذلك ؟  
ماركيز - بالنسبة للنقد ... لا أعرف ، أما القراء ، فيدون أقل شك .

ص - كيف ولدت رواية «تاريخ موت معن عنه» ؟  
ماركيز - إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية . وكانت نقطة البداية الواقعية : حادثة قتل في إحدى قرى كولومبيا . وكنت قريباً جداً من شخصيات المسألة في المسقة التي أردت فيها أن أكتب بعض القصص . لكنني لم أكن قد نشرت بعد أول روايتي . وقد قدرت في الحال أنه قد وقع تحت

يدي مادة هائلة لغاية ، لكن أُمي طلبت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أطفالنا على قيد الحياة . واستشهدت في بأحاثهم . وقد عدلت من الشروع ، وظللت حيثل أن المسألة قد انتهت ، لكنها استمرت في التطور ، وحللت بعدها أمور ، وإن بقيت كتبت قد كتبت ساعتاً ، لاقتدت الرواية كثيراً من العناصر الأساسية ، التي تحين - بصحوة أفضل - على فهم القصة .

ص متى قررت أن تكتبها ؟

ماركيز - منذ خمس سنوات ، عقب الانتهاء من رواية «خريف البطريق» ، عندما تولي أطفال الرواية ، اللذين استشهدت أمي بأحاثهم . وقد طلّبت مني ذلك لأنها اعتقدت حينئذ أنني سوف أكتب

ويردنا بها و من الحادثة . ولهم الآن هو أن ترى أن الرواية التي نتجت عن هذا الواقع ، لاجلها ما به . من هل هناك بعض التكيف الصحيح في هذه الرواية ؟

ماركويز - لقد استخدمت تكيفك الرويوتاج ، لكن في الرواية ، لا يتفق من المسألة نفسها ، أو من الشخصيات ، سوى نقطة البداية : البناء ، إن الشخصيات لاجل أحاديها الحقيقية ، والوصف لا يتوافق مع المكان . لقد تحول كل شيء بطريقة شاعرية . اليعلمون الذين ظلوا كما هم ، هم أفراد أسرى ، بعد أن صمروا إلى بأن أفضل ذلك بالنسبة إليهم .

من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية ، لكن ما يبقى - ويجب ، في رأيي ، أن يتم التقاء - إنما هو الملتقى بين الواقع والعمل الأدبي .

س - ألا تسمح الرواية هيكلا يطبق لعبة الفوازير (من يطبق عليه هذا ؟ )

ماركويز - لقد حدث هذا حقا ، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي ، ونشرت مجلة من ريو دي جانيرو حول المكان الذي وقعت فيه أحداثها ، مع صور فوتوغرافية ، على أنها لأبطالها .

ومن الناحية الصحفية ، قامت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز ، لكن الرابع هو أن المسألة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتي . وكلمة وكل الاختلاف ليست هي الكلمة الماددة على وجه الدقة لما أريد . إن نقطة البداية واحدة ، لكن

التصور مختلف . إنني أزعج أن مسألة كتابي أحسن ، فهي أكثر ترويضاً ، وأصلب بناء .

س - في لقاء سابق معك ، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية ؟

ماركويز - لا أتذكر أنني قلت هذا ، لكنني أعتقد أن العنف ظاهر في كل روايتي . إن العنف - في أمريكا اللاتينية ، وخصوصاً في كولومبيا - يعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله ، وهو شيء أنا من أساتيا . العنف هو «القابلة» التي تولد تاريخنا !

س - توقفت عن النشر لأسباب سياسية ، ثم عدت

تشر لأسباب ذاتية ، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية ؟

ماركويز - أول واجب ثوري للكاتب هو أن يكتب جيداً ، أن ينتج أدبا يسهم في البحث عن هويته . إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دقيق للغاية ، ونحن - الكاتب - لا يمكننا أن نقتنع بالكاتب ، لأننا نجد أنفسنا نتحول نحواً بالغ السرعة إلى الصراع ، حتى دون أن نريد ، بل لأن أحداثاً جاء في بساطة بطرق بابتنا ، ويسألنا معروفا !

س - كيف تفسر نجاح رواية ، ذات طابع أمريكي على هذا ، في قارات أخرى ؟

ماركويز - إنه يعود إلى أنني لم أضع في هذا التصور الواقع . وأنا أفسر الواقع الأمريكي - اللاتيني بكثير من الإخلاص الذي يمس القلوب في أي مكان . وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية ألمانية ، قرأت كتبي المترجمة ، وتقول فيها إن القصة التي أرويها هي قصة قروية . وعندها هي للمشاركة التي لأنهم .

س - موافقتك الثورية لم تمنحك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك ؟

ماركويز - إن لي أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية ، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم ، لأن اليسار فحسب ، بل من الأكلة الحاكمة كذلك . وأعتقد أن هذه العلاقات لا يمكن أن تستمر بنا نهاية ، كما تنتهي الظروف بالانقطاع ، لكن هذه اللحظة ، وفي كولومبيا ، لم تأت بعد . في شيلي ، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة ليندلي . وباليونان ، الذي كان يشقى كثيراً في إقامة الصداقات ، حيث كان ذلك ممكناً ، قد ندم على ذلك . وأنا أتذكر أنه عندما كان في باريس ، عرض عليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيلي ، استطاع أن ينتج منه هذا التعليق : «أية خسارة ! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين ، مع أنهم كانوا مهلهلين في 11 » .

س - صورتك في حياتك الشخصية تتعارض غالباً مع مواقفك الإيديولوجية ؟

ماركويز - إننا نحاول أن نرقم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل ، ولأسباب شخصية ، وعرفت الآن كل مزاج البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة ، وأعتقد أنه ليس لديها الحق في هذه المزاج ، فقد انحصرت ، وهي من حق الجميع . ليس هناك أدنى سبب لكي أنأزول من هذه المزاج ، أعجب اللحم الجيد ، والخمر الجيدة ، وأحب السفر بصورة مريحة . ومن أجل هذا كله ، يجب أن نرقم الثورة ، لكي يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم .

## حوار مع ميشيل تورنييه



ما الأدب ؟ وما علاقته بالفلسفة ؟ وما قيمة الكتاب ؟ وكيف يشارك القارئ في صنعه ؟ هذه هي الأسئلة التي تدور في ذهن الجولاني في فرنسا حالياً . وهذا نحن أولاء لنقف بثلاثة كتب ، نعرض تقريرا في وقت واحد ، ونعرض تلك المبرهات ، لكنها تتوارى بالواقع من وجهة نظر حديثة . وإننا فليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموماً ، بل تقديم وجهة نظر العصر الذي نعيش فيه في هذا الغموم .

لقد نشر جوليان جريك كتابه *en lisant, en écrivant* قرأنا وكنا ، كما نشر *La Verté Litteraire* الحقيقة الأدبية ، وأنشأ نشر ميشال تورنييه *Le Verté Litteraire* : *La Voie du Vampirisme* طرقت الحيلة .

وفي حوار أجريته مجلة *Magazine Littéraire* الفرنسية ، مع ميشال تورنييه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية الهامة ، وفي مقدمتها هذا السؤال :

س : ما الأدب ؟  
تورنييه - إن هذا يذكرنا مباشرة بشارتر : لكن إذا كان صارت ، منذ أربعين سنة ، قد طرح السؤال ، وأنشأت عنه الإجابة التي نعرفها جميعاً (الأدب الترام) ، فإن هذا السؤال يعود لطرح نفسه من جديد ، متعللاً بإجابات مختلفة كل الاختلاف . ففلا يقول صارت إن التائر يستخدم كلمات ، وهذا يتضمن نظرية في اللغة نغزها إلى درجة عالية من الصفاء . أما الآن فلا أحد من الكتاب يوافق على ذلك .



ورسب نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعنى الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلى نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية . كذلك «الصحراء» بالنسبة إلى راسين ومعاصريه ، رعائياتى هو وادى شيرير Chevreuse وليس لهذا أى صلة بالصحراء Cocteau . أتوجد في الشمال الأفريق ، وإلى تصورها الآن . أما «السأم» ، فلا شك في أنه يعنى لدى راسين الحزن الحنيف ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكتابة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذى توحى به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسين بالتحديد شيء ما يحمله لدينا بيت برونيس في الشرق الصحراوي ، ماأشد سأمي !

من : لكن بيت البيت الشرقي ؟

تورليه - البيت الشرقي ، غن الدين لصنعه .

من : فنتظّل الآن إلى كاتب ، نشره في كتابك ، لنقول أن تكون قد غصصت له فضلا مدينا ،

هو كوكو Cocteau

تورليه - إنني بعد من كوكو لمعة أسباب : فهو قبل كل شيء شاعر ، ولست أنا كذلك . وجانيه الباريسي ، الذى يصحله في قلب المعاصرة دائما ، يهزج كثيرا ، وأغنيا وإن تصوره لنفسي غريب على كل الغرابية . لكنني ، مع ذلك ، لا أسخط لكاتب آخر من الاستهزاءات مثلا أسخط لكوكو .

حدث في عدة مرات ، في أثناء المنارات التي أنقذها في المدارس ، أن أجبت عن السؤال الطليعي ، الذى يطرعه التلاميذ : «ماذا يوجد من الحقيقة في كتابك؟» . باستدارة عبارة كوكو التي يقول فيها : «أنا كذلك» ، يقول دائما الحقيقة ، وهذه في رأيي - عبارة يمكن أن تنقش حياة مفكر بكاملها في فهمها ، وهي - في نفس الوقت - أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدهشى حقا هو القرابة الشديدة بين كوكو ، وأوسكار وايلد : نفس الطليعي تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى كوكو . عندما يقول أوسكار وايلد : «أطردوا من الجحيم» ، لأنها تزدى بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والناقي لا توجد إلا خطوة واحدة !! ، أو يطرح نظريته حول الطبيعة التي تخافى الفن - فإنه يكون قريبا جدا من كوكو ، لكنه لا يلبس بعض القسم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذى سأل عما يمكن أن يصحله من مؤله إذا شئت به النار ، فكانت إجابته : «تأار !!» .

من : يبدو أن هناك تلميذين يتجاذبان تفكيرك : حوض البحر المتوسط ، وألمانيا .

تورليه - ليس حوض البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والأقاليم الأفريق فقط . إنني لا أنتسب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . واعتدى أن البحر هو المحيط ، وصفة خاصة ، أقصى حالات الجزر . في

وجهها في الزحام ، باسطة بكل لغة عن كائن من لحم ودم ، لكي تحط عليه ، وتتخبط من حوارته وسجاته ، وهذا هو القارئ ! ومادام الكاتب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود - على تقديره - نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن غرن موسيق لم يعرف ...

من : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟

تورليه - لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عين عابر ، أو طائر هائق .. أما الكاتب الذى لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشيء غنى .

كذلك فإن الصل يولد عندما يقرأ الكاتب . وليس هذا الصل إلا خليطا سبها من كتاب مكتوب ، أي من إرادة المؤلف ، ومن تحقيقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقل وشعوري لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان : حق الذى يكتبه ، وذلك الذى يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة لتدرج في الزمن ، لأنني أعتقد أن مثل هذا التدرج مائل فيها . وأنا أطلق صفة المعطلة على الفن الذى يتطلب من القارئ جانباً مهما من الإبداع . وأسمى فدا مثل فن السيتا ، الذى يحصر الخلق في نطاق شيع من السلبية المطلقة ، ويضيق في الظلام ، ويترجم تنوعا متفاوتا لكي يلقاه صورا ، وقصة ليس له فيها أى نصيب من الإبداع - أسبه لنا حزلا .

لقد أفرحت دائما مليحة المشاهدة في السينما ، وأرى فيها أبشع رمز في مشهد «البرقعة الميكانيكية» الشهير ، حيث البطل مشدود في قبض نزم بالقوة ، وجالس في مقعد ، وهو مضطرب أن يشاهد الفيلم ، مع ملقط (ملقاط) طوى لكي يحفظ بينيه مفترحين ، وعرضه تقوم بانتظام بترتيب قربة عينه ، وذلك لأنها - نتيجة لعدم إغراض الجفون - تجت يدون توميس !!

وفى المقابل لذلك هناك قارئ التصيد . وهنا أتفق مع أولف فالهير ، الذى قال : إن الإهمام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذى يكتب (تصورا روحيا) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يصح فيها قارده . وحيتما يكون المثلّم هو ذلك الإنسان الذى سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهام ، حتى تصبح القصيدة كما هي عليه في الواقع .

وقد يسع نصيب الإبداع لدى القارئ - حتى ليجاوز أحيانا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال مذهش يقدمه لنا برونيس Bérénice في بيته الشرقي الشهير : «الشرق الصحراوي» ، ما أشد سأمي ! ، بالنسبة إلى معاصري راسين ، لم يكن هذا البيت للنفس والصدى للذات له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى

تورليه - الكلمات تايمة ، بدرجات مختلفة ، للأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استبعاد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم في تدرج تنازل - تألى العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم الفرائض الروائية ، ثم الرواية ، وأغنيا تنال درجة استبعاد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في قصة ، لا توجد الكلمة من الناحية العملية ، وهي لا تخرج من أنها مجرد أداة طيعة ، مثل القفاذ في اليد . أما في القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة .

ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج تركّده عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، تتلاشى المشكلات في الترجمة بالهايا ، في حين تتضخم هذه المشكلات في الشعر إلى حد استحالة القضاء عليها . والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكننا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في المتر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات : فالترنك يكون ، أولا يكون ، شعريا ، والمكلمات قد تكون ، أولا تكون أزجاء ، قليلة ، جوهريّة . أما بالنسبة إلى سارتر ، فقد قلت أنه في كتابي إلى لا يصنع شيئا على مستوى اللغة ، ينتج باستدارة المتر الروالي الذى قلته له كل من رولا ، ومويسان ، وفلورير ، وبولوك .. هذا في حين نجد أمثال بروست وسيلين يتجرعان حقيقة على مستوى اللغة .

من : أفذا السبب كتبت تقول إن بروست وسيلين أعظم روايي القرن العشرين ؟

تورليه - في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إسمها أعظم من صارتو .

من : يبدو لي أنك تنسى جييه Genet

تورليه - هذا حق . إن جييه من جبل صارتو ، وهو حالة موازية ، وعلاقته بصارتو لم تكن بسيطة .

من : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن صارتو عندما دافع عن اللغة ، قد أهتم بكتاب غابث عنهم نهاية تلك النظرية ، مثل ملامودي ، وجييه ، وفلورير ؟

تورليه - لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات . وفي الوقت الذى أمكن فيه الاعتقاد بأن صارتو سوف يزداد اهتمامه ببولوا فإنه لم يكتب بعد حرفا واحدا !

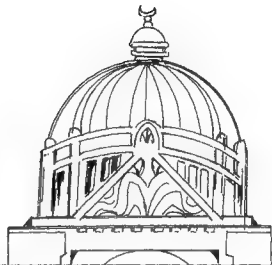
من : نسطلق على كشتابك حسنونان Le Val du Vampire

الهاما ، فلأذا ؟

تورليه - إنه عنوان المقال الأول في الكتاب . وهو عبارة عن ثلاثت حول القراءة . وفي رأي أن نشر كتاب يعنى إطلاق الهامات في الفضاء . والكاتب عبارة عن طيور ، ضامرة ، نازقة جامئة ، تهب على

५०४

# الرسائل الجامعية



## أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ويستمر حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر، وما أفضتها من إنجازات وقرارات اجتماعية. أدت إلى انحسار سيطرة فئات، وظهور ثلاث اجتماعية جديدة. أما التحول الثالث فيتمثل في هزيمة ١٩٦٧. التي يعدها الباحث ابتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية. وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية، وإن كان المجتمع السوري فيها يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية، وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تعني تغيراً في العلاقات الاجتماعية. وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج. ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تفسر علاقات الإنتاج. ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذرياً.

وفي الفصل الثاني يقدم الباحث دراسة اجتماعية لأصول الطبقة التي انحدر منها الروائيون. وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر في تكوينها، بل إنه يرى أن الفرق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقة التي ينتمون إليها.

والفصل الأول والثاني - بهذا الشكل - يخلجان بإجازة ضمن فصول الدراسة، ويتجهان أسوار الدراسة الأدبية اقتصاما، فكلا الفصلين أقرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع، وصراعها معها، وسيطرة كل منها على الحكومة، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لتلك الصراع للادى طبقاً لرؤية الباحث.

الرسالة قدمها الباحث شكرى عزيز الماضي للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب. وموضوعها **أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سوريا**. من آداب القاهرة. وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سحر الفخاري.

تتكون الرسالة من تسعة فصول. يبدأ الفصلان الأول والثاني معاً بمحور للدراسة. يتناول العلاقة بين فن الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا. وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية. يعتقد الباحث أن لها تأثيراً في مسار الرواية. وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية. كذلك وضع الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في نوعية الكتاب والمجسود ووظيفة الرواية. موضحاً أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتأثرون اجتماعياً وثقافياً. كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في زيادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه. والتحولات الاجتماعية، الذي تحدث عنه الباحث، هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي، ينتهي إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة. وهي تحولات تتميز بالسطحية في العالم العربي. أما العامل الاجتماعي فهو إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مرت بها المجتمع عامل سياسي واقتصادي وثقافي. وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مرت بها المجتمع السوري، وأدت إلى تشكيله في صورة متميزة: الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧. وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيبتها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية. والثاني. يبدأ من ١٩٥٨

ما العلاقة بين الأدب والمجتمع؟ وما معنى العبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع؟ وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة تنقل إحسان المجتمع نقلاً حراً...؟ يقول أحد الكتاب: «إن هناك تبادلًا في التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع وإنتاجه الأدبي. لكن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة. فالأديب حين يتأثر بالمجتمع يتخذ لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعه. ومن هنا فقط تألق الفرصة لأن يقول إن الأدب يؤثر في مجتمعه. إنه يعيش في مجتمعه. ولكنه لا يتجسّد أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع. متخذة موقفاً فكرياً خاصاً به».

والفصلون الاجتماعي للعمل الأدبي - بهذا المعنى - لا يستند في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع. بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع. فالعمل الأدبي ذو الفسوف الاجتماعي هو العمل الذي يضيف إلى مجموعة القيم المحصلة قيمة جديدة قد تلتقي أو تتعدى منها. وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع. فهو ما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله....

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع. لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد «إفرازات» المجتمع. أو على حد تعبيره «أحد الأبنية التي تتأثر بملامح الإنتاج في المجتمع وتؤثر فيها».

وإذا كان الباحث منذ البداية قد تبني تعريف ماركس لدور الفن في المجتمع، والرواية والأدب جزء منه، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الأبنية والقوى... كما أنه يسهم في تطوير الأبنية والتحية، أو تعبيرها أو هدمها، فإن القارئ للرسالة يتأمله بأن الباحث قد جعل الأدب يرتبط بمصلحة للبناء التحق، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده، فهو لخصير الأصل في نشأة هذا النوع من النشاط البشري. فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخضع تماماً لعلاقات الإنتاج المادية في المجتمع. ومن هذا المنطلق الماركسي يؤصل الباحث كل فصول الرسالة التي قد خصص الفصل الثالث بأهمه فلهذه الأقسام. وقد خصص وتفرعها وتآلفها، لا في الأدب فحسب، بل في الجمهور، وفي الأدب نفسه.

في هذا الفصل تناول الباحث الرؤية المادية، دارساً أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية المادية، ومطابقاً لتلك الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ - ١٩٥٧، ولها يتبع مجرى الكتاب العرب إلى الغرب لاختيار نماذج سلوكية وإبداعية، وكيف أن تأثر الروائيين السوريين بالأدب الغربي كان أساساً لاختيار الاجتماعي. وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية، فيرى أنه من البديهي أن يختار الروائيون ما يلامم وتصوراتهم وأوضاعهم ورواؤهم، أي إلى القدرة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في صلبه، والاعتصاف، في نهاية الأمر، وهي ستؤثر في رؤى الكاتب واختيار الموضوعات، وفي الشكل الفني كذلك. فهو إذن يرى أن الرؤية المادية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تتسم بنوع من الصراع الداخلي، أو هي صراع تجريدي بين الفرد وفكر الطبيعة أو التقاليد، وينتج من ذلك أن المشكلات تصبح مجردة، لأنها غير محددة بزمان أو مكان، وتصبح الحلول وهمية.

وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية لها فقد ديمتها، ولأنه من أجل دفع مساهمة واستمرارها، من النعم إلى هيأة خارجية، ولذلك يتدخل القدر والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك، وتصبح الشخصيات مفقودة من إظهارها الزماني والمكاني بسبب تعيق البنية... وهنا نلاحظ أن البنية لا تؤثر فقط في رؤية الأدب، بل في صلبها الأمر إلى حد التأثير في تشكيل العمل الفني نفسه، فالشخصيات - كما رأينا - تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومسطحة لا عمق لها، وتصبح أشبه بغيري يحركها يدا الكاتب. وعندئذ يبين في الرواية صوت واحد، ولغة واحدة، في الفرد والحوار، هما صوت المؤلف ولغته، وتزداد المسلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب، لأن إغفال الواقع لا يقي أمم هؤلاء

الروائيين مجالات سوى اتخاذ تجاربهم الذاتية محورا لأحلامهم الروائية، ولذلك تقرب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية... ص ٤٧.

هذه الأحكام التقديرية وصل إليها الباحث حين تناول بالتصنيف أحوال ثلاثة من الروائيين هم: مصطفى الجباري، وصغير الدين الأيوبي، وحبيب كاي. وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم بفضل التطور الاجتماعي في الشكل والفنية. وهو يطبق رؤيته المادية الجدلية على هؤلاء الكتاب ورواياتهم، فيتر ملاً عجز بطل قصة «الغرب» للأيوبي من الخلف في دراسته، والمجاهة إلى العمل الحر، بعد أن ورث ثروة عمه المفقود، بأنه يمكن أن يكون امتداداً لثورة البرجوازية العربية من الملم، وهي التي عجزت عن إنجاز ثورة صناعية، وبالتالي نهضة علمية وفكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها... وإذا صح هذا فإن غير الدين الأيوبي يبدو مثلاً للشرائح البرجوازية المتخلفة... !!

وحيث يتعرض الباحث لثورة الرؤية المادية في هذه الأحوال فإنه يسجل أنها رؤية ضبابية مضطربة أدت إلى توك طول وهمية عاجزة للأحوال الثلاثة. وتتمسك هذه الرؤية المعاصرة على البناء الروائي فيبدو ملكاً، يشكو من صنوع وتفرات والتكاسرات حادة. فلذلك يأتى، والزمان يخلو من أي وظيفة فنية، والسرور من ينشئ برؤيته في تحقيق التوازن للبناء الروائي. أما الحوار فهو قليل جداً، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المؤلف، وأما البناء الفكري في روايات هذه الفترة فيأبى تطلب عليه البلاغة الشكلية.

**والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان «الرؤية الفردية البرجوازية».** ويعنى هذا الفصل بتبع تأثر الرؤية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية. وهو لا يؤيد إطلاق مصطلح الرؤية الفلسفية عليها، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار، فهي تهم بشكل أو بآخر تعرض للنقاشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية، كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاهزة داخل الشكل الروائي. وهو يرى أن الروائي غالباً ما يفتق في صياغة تصورات وأفكاره صياغة فنية ناجحة، لأن الرواية للسند من فكر متحر قد لا يحرر أحاسيس القراء، ولذا تصبح لهم التجارب الروائية عديدة القيمة في نظر الجمهور. وقد تأثرت معظم الروايات التي صمدت بين عامي ١٩٥٨، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي بشكل «الفرد»، و«الغرب» من أهم الأعمال الروائية من حيث حولتها لقمة الفكر الوجودي، ومن حيث ردايتها وأقربها في الروايات الأخرى.

وعن الرؤية القومية في الرواية السورية ينحصر الباحث **الفصل الخامس**. ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحفث القومي

التاريخي «الوحدة مع مصر ومنجزاتها»، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية، فغلغلت تهم بفكرة القومية العربية، وتندرج إلى الصلح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة. وقد قدم «أدب غربي» قصته «في يعود للفرع» ليعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة منذ بداية أنها قصت على الإقطاع. وحلت أزمة الجفاف. وأعدت حقوق الفلاحين. ثم تأتي رواية (جوزي) لنفس الكاتب، وهي رواية ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحدوى. بقوده المتفوق. وأخير تأتي رواية (العصاة) ولصدق إسماعيل، التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي والمنطقي لفكر السياسي السوري منذ بداية القرن العشرين. وطبقاً لمنهج الباحث فإنه يرى أن التشكيك الفني لهذه القصص «الثلاث» قد وظف بطريقة ناجحة أحياناً لخدمة القضايا الاجتماعية وأنشط أحياناً، وأن هذا التفرع بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية وماراها من منجزات اجتماعية غير جذرية.

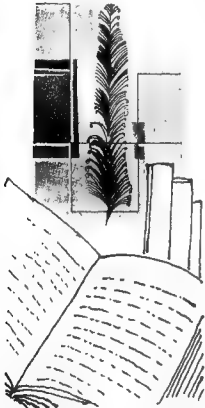
**والفصل السادس.** يتحدث عن رؤية الميزة في ١٩٦٧، تلك الميزة التي امتصت في موضوعات الروايات العرب، سواء من حاش إلى الأرض المارك فنها. أو الذين عاشوا على أطرافها. فقد عذمت العوام الروائية فيما تشبعت الموضوع وتعدد ذواها. وقد وقعت الرواية السورية عند تفسير أسباب الميزة من الناحية العسكرية، وسألت رسم طريق حوارها بالالتصاق بالأرض، أو بالكفاح الشعبي المسلح، أو بالرجوع إلى الماضي لتجد للأوضاع التي أدت إلى الميزة.

ويرى الباحث أن الميزة كانت كاستكاسة حركة التحولات الاجتماعية لا تخضع بالضرورة لتكاسة الشكل الروائي، ويؤكد فيما لذلك - نظرياً - أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متوازنة. فالطروقة واتباق المقاومة الفلسطينية أراها بشكل فعال في تيسير الأدب ودفه إلى أمام.

وفي **الفصل السابع** طرح الباحث ما أراه برؤية الرب في القصة السورية. وهو يرى أن صورة الرب ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عاينت قضية الرب في سوريا. هي روايات المرحلة الأولى صور الرب «على طرقة المرحلة الثانية في ضوء الإصلاح الزراعي، ورمزاً للربس. وفي ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو، وفي أعماها أكبر، وهو لي بشكل أصح وأكثر واقعية مما سبق.

أما الرؤية الاشتراكية فقد كانت موضوع الفصل الثامن، وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤية الميزة قد اقتربت بقليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية،

وللإشارة الأخيرة على الرسالة أن الباحث قسم قصصها تقسماً نظرياً يتفق مع نظرية السابقة. فقد قسم الروايات السورية على أساس الرؤى التي تقوم عليها النظرة للمادة للظواهر. ذلك أنه افترض أن هناك روايات تمثل الرؤية الذاتية، وأخرى تمثل الرؤية الوجودية، وثالثة تمثل الرؤية الاشتراكية، ورابعة تمثل الروايل الواحد قد يتفرع تحت أكثر من رؤية، وقد لا يدخل ضمن واحدة منها على الإطلاق. وهو تقسيم أدى إلى نقل صورة تغير الحقيقة عن الأدب السوري. فليس صحيحاً أن أدبيات مثل (حسانيه) قد وقف رواياتها على الرؤية الاشتراكية، أو أن قطاع صفدي في رواياته لا يصدر إلا عن الفكر الوجودي اللغوي، اليأس، كما يقول الباحث. وفي رأيه أن السبب في تصوير الأدب السوري بهذا الشكل إنما يرجع إلى الزاوية المعنية، والمفهوم الخاص بهذا للأدب، الذي جسس الباحث نفسه منه البداية.



كله من مقارن تقدم التكنولوجيا من جهة ثالثة... والبحث يطرح لتحليل الروايات التي تم إنتاجها بعد أكتوبر ١٩٦٣، ليتناقش من خلالها الأدب المستقبل في سوريا. وقد دلت الأشكال الروائية على أن الأحداث المثبتة المتلاحقة التي مرت بالمتحدث السوري بعد أكتوبر أثرت في تسييس الشكل الروائي وتبعثت بهذه حسب رؤيتهم. غير أن الباحث يرى تجسيد الرؤية الاشتراكية - دوناً - لأيد له من مهاد اجتماعي وسياسي واقتصادي وقال: أي لأيد له من محاولات اجتماعية جذرية. لذلك فإن المناخ الاجتماعي بعد هزيمة يونيو كان مهيأً لظهور مثل هذا الأدب.

وبعد، فالذي لأشك فيه أن الباحث بذل جهداً لا يمكن تجاهله ولكن المأخذ التي يمكن أن نرسل عليه تأتي جسيماً من الزاوية الثقافية التي حصر فيها. حين طرح هذا الموضوع على مائدة بحث، فقد أزم نفسه منذ البداية بالرؤية الماركسية للفن، والأدب والرواية، وعند التطبيق لم يستطع أن يني بأبعاد هذه الرؤية التي ترى أن الفن هو أحد الآليات الثقافية التي تؤثر بالآلية التحفيزية وتؤثر فيها، في دينامية جدلية شتعة. ذلك أنه جعل الفن تابعاً ذليلاً لملاحظات الإنتاج، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية، وتصور أن الأدب ينمو بشكل معين إذا توافرت له ظروف معينة. وتعتبر أشكال الأدب بتغير هذه الظروف. ولذلك كان حريصاً على أن يؤكد أن هزيمة يونيو، ونكسة التحولات الاجتماعية، وسقوط البرجوازية، وإدانة الخلف السوري، لم تزد إلى نكسة محالة للأشكال الروائية. وحرصه الزائد على نفي التواتر بين الفن وحالات الإنتاج، هو دليل إثبات لصحة ما أقول. ومن هنا أيضاً تصور إمكانية التنبؤ بمستقبل القصة السورية، انطلاقاً من إمكانية التنبؤ بمستقبل العلاقات الاقتصادية وظواهرها. هذا إذا افترضنا أنه والأخذ بالنظرية الماركسية في تفسير الأدب.

فلذا نقرنا من زاوية أخرى وجدنا أن مثل هذا التفسير للمادة يقتل تماماً ما يسعى بإعمال الإنتاج الفردي لدى الأدب، ويرى أن المفرد والبلدع هما حصلة للظروف الاجتماعية والبيئية، وهو أمر نكتبه شواهد تاريخية كثيرة. فالأدب نتاج فردي جماعي في وقت واحد، يقدمه فرد وتتلفه جماعة، وبينما ما يكون الإنتاج الأدبي.

فإن هناك كثيراً من الروايات العربية والسورية قد صورت حركة المجتمع وتطوره، ملتزمة بالرؤية الاشتراكية العلمية. وهي رؤية تفرض على الروائيين الغوص في جذور المشكلات التي يعرضون لها، والكشف عن أسباب القروض والقمع والارتباك التي تسود المجتمع. كما تنفع أمهم بما لا رسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم. غير أن الباحث يرى تجسيد الرؤية الاشتراكية - دوناً - لأيد له من مهاد اجتماعي وسياسي واقتصادي وقال: أي لأيد له من محاولات اجتماعية جذرية. لذلك فإن المناخ الاجتماعي بعد هزيمة يونيو كان مهيأً لظهور مثل هذا الأدب.

والباحث في هذا الفصل يكاد يمتدح - بصفتها - على روايات الأدب (حسانيه). فالمعارة الروائية لديه رؤية فنية - فكرية - تسير في تطورها مراحل الصراع الطبقي في سوريا. كما تسم رؤيته بالمعنى الشمول والموضوعية. أنصت إلى ذلك أن رؤية حسانيه للتاريخ تقوم على الصراع الطبقي والدينامية. ويؤكد مساره الروائي على أهمية الانتماء الحزبي والروابط التنظيمية. ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية... أما فيما فإن حسانيه يرمس الشخصيات من خلال حركتها وفعالها وحوارها المعبر عن مشاغلها. ويمكن تصور أبطالها تطوراً في وعيها ومواقفها الفكرية. وأخيراً تسم اللغة الروائية عنده باليساطة والوضوح. مع قوة الإيحاء وتنوع الدلالات، واقترباً أحياناً من لغة الشعر.

ويستمر الباحث مستقبل الرواية السورية في فصله الأخير من الرسالة - محاولة - كما يقول - توضيح المستقبل المتصور للفن الروائي في سورية. وهي محاولة لا تهدف إلى تفاصيل هذا المستقبل بقدر ما تهدف إلى التعرف بالاتجاهات والخطوط التي تسير على هديها الرواية في سوريا. فالقارئ لا يخفى خارج حدود الإرادة البشرية، والظروف الاجتماعية والاقتصادية، ولذا فإن الممكن استشراف خطوطه العريضة أو الإحساس بها... وإذا كان الفن أو الأدب انتكاساً متتابعاً مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي، فإن محاولة استشراف مستقبل الرواية لا بد لها أن تتغلغل من واقع مادي قائم، أي لا بد أن تأخذ في الاعتبار ما يمكن أن تعرض به حركة التطور الاجتماعي وحديثاً من جهة، والفساد الروائي في الماضي والحاضر من جهة ثانية، وما يخضع له العالم

الفن القصصي  
عمر طه حسين

معارضوه في الخمسينيات من هذا القرن حملات نقدية حيفة تشدد تكتيك القصة عنده والحقيقة أن البناء الفني لقصص طه حسين يحتاج من القارئ إلى فهم خاص، وتقوم بخلاف عن تقوم البناء الفني عند غيره من الكتاب. ولعل الرأي الذي نشرته إحدى الأدبيات في ذكرى طه حسين يعبر عن هذه الحقيقة. تقول الكاتبة: "... ونستطيع أن نقول إن طه حسين

والرسالة الثانية التي نعرض لها تتناول «الفن القصصي عند طه حسين» وهي رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة العراقية (سها شوكت الخيال)، بإشراف الأستاذ الدكتور / عز الدين إسماعيل، إلى كلية الآداب بجامعة حين شمس. والفن القصصي عند طه حسين قد انقسمت الآراء بصدده ما بين مؤيد ومعارض. وقد شن

كاتب من نوع خاص ، يعهم أدبه من خلال تراثه كله ، وسماهاته في الفكر بامة . إن ه حبن رواق بدون شك ... ه ذالذي يقول إن الرواية شكل له قواعده ، وقواعد الرواية تتغير سريعاً وكثيراً . ولايسهر ه حبن أن يكون روائياً من طراز غير مأثور . فهو بحقرة متعددة الجوانب ، قد تركت نراتاً متوفا .

بهذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التي دارت أساساً حول فن ه حبن القصص . وتتكون الرسالة من باين رئيسين ، يسبقها تمهيد تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية في مصر ؛ محاولة وهم المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل ه حبن . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرصاصات القصة العربية الحديثة ، بأدلة بطيحي الأبريز للطهطاوي ، وعلوم الدين ، لعل مباركة ، و حديث عيسى بن همام ، للموصلبي وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينات ، حيث نشر جورجى زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتتوخ الباحثة بربضه ليكمل الظهور أول بداية حقيقية للرواية الفنية في مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف العصرية التي أمضت لورة ١٩١٩ ، فقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصنعى ، الذى يميل إلى السهولة ، وليصال المعنى إلى التافه . بأسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار .

أما في فترة ما بين الحربين ، فقد بدأ التيار الرئيسى للقصة يتجه أساساً إلى صولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن منج ه حبن قد أثر في كتابات كتيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب بامة ، والقصص بخاصة . فقد تمكن الدكتور ه حبن من تكوين أسلوب خاص به ، لغريبه بالغة العربية وأدبها ، التي حصلها من خلال دراسته التحليلية في الأفرح ، ثم تمكن من الإطلاع على الآثار الغربية ، لاسياً اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انتمكت آثار الراسخين السابقين ، مضاعفاً إليها استجابة الكاتب لعوامل السياسية والأجتماعية والثقافية المعاصرة ، وظلنا انتمكت فيه فكرة الكاتب من للل الأمل والفرحة والفكرية .

والتمهيد - كما نلاحظ - يميل إلى الاستطراد التاريخي ، ولايقدم جديداً لآثره . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند ه حبن ، وإمجااته البامة . وهو مكون من فصلين : الأول من دور المؤثرات الثقافية في فن ه حبن القصصى : كالتأثر الإسلامى والبيئة العامة

وثقافته الغربية واليونانية . وقد شئت الباحثة هذه المؤثرات إلى قسمين : الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية في القصة لدى المؤلف ، والثانى دور هذه المؤثرات في مادة الفن القصصى ذاتها لمبد . وعن دور التراث الإسلامى في تكوين ه حبن ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة المصرية والإسلامية التي تلقاها الأديب ، بدءاً بالألفية لابن مالك ، وغيرها من المتن ، إلى جانب شطفه بالاحتلاط بالبيئات العلمية ما بين البيت والمكتب والمسجد ويجالس العلماء ، ثم دراسته في الأفرح . ويحفظه للقرآن . ولللاحظ في هذا الفصل أن الباحثة قد انحلت من كتاب الأيام لغة ه حبن مرجعاً أساسياً تتعرف من خلاله على ملاحظ طفولة ه حبن وشبابه ، مع مالى ذلك من خلال حول الأيام ذاتها ، على ه من قبل الفن القصصى . ثم ه سيرة ذاتية ، ومع ما يفرغ من ذلك من خلاف حول نقبة الصدق الواقعى والصدق الفني .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة أثرت في فكر ه حبن . وهي تقصد بالبيئة العامة بيئة صحفية الجريدة ، التي أتاحت له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والمصر الثالث هو ثقافته اليونانية القديمة والفرنسية . وقد أتمنت له هذه الثقافة الإحلال على كثر الأديبن اليونانى والفرنسى والسفانيا ، ووصلت أنوار الصداقة بينه وبين كبار كتاب فرنسا مثل ألفربو جيد ، وبول فالوى ، وصاوتو . لكن ه حبن - كما تقول الباحثة - لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه وتفصله كلياً عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بعقله القوى عليها ، وأن يجيد مما يراه ملائماً منها .

والباحثة في هذا الجزء من الرسالة تتبى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن ه حبن القصصى والمؤثرات فيه . ولكن هذه المجموعة من الآراء تتسبى إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد جاءت أفرق وأحكامهم مختلفة ومتناقضة . وأسلمت الباحثة نفسها هذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعضها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه المؤثرات في حد ذاتها ، التي لايمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعاً بالمعنى الحقيقي للتأثر دون أن يعيبه هو شخصياً الاضطراب ، وهو أمر لم يسلطه أحد في فكر ه حبن . فمال ه حبن - كما تقول الباحثة - يتسبى إلى الواقع المصرى ، في حين يتسبى بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكننا نعود لتدكر بعد ذلك (ص ٣٩ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض قصص ه حبن ، يشبه عالم براك ولورينز ورولا (المطربين في الأرض وشجرة الزؤس) ، وأن بعض شخصيات ه حبن النسائية - كما يذكر بشخصيات كورنى ، وبوليكت ، وهورانس . أما

بخصوص رواباته الإسلامى فهي تقول نقلاً عن أحد الكتاب إن ه حبن يتفق مع «شافىربان» صاحب بحقرة المسيح ، في النج والناية اللذين من أجلها كتب ه حبن «عل معاش السيرة» و «الورد الحلى» . كما تذكر الباحثة أن استخدام ه حبن للصفات المرموة التي تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه المواقف التقليدية في الأدب اليونانى ، ويصفه عارضة في نصه «دهاء الكروان» و «الحب الصانع» . وترجع الباحثة - أعداً برأى بعض الكتاب - هذه التناهي بين بعض مواقف وشخصيات قصص ه حبن مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهي تتألف كثيراً حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصرم مثلاً أن الأشباح التي كانت تصاود «أمته» بظلة «دهاء الكروان» هي نفسها الأثيريات أو ربوات الأتقام الإغريقية ، أو أن موقف أمته في نفس القصة هو موقف إيكترز المعروف ... الخ . وكان الأشباح التي تمثل ركنها في الخيال الشيعى عند العامة في كل مكان هي وقت على الإغريق .

وعن لكصادر التي رفدت مادة القصة عند ه حبن تقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية . وأخرى دينية ، ثم مصادر شيعية وبشعة ، وأخيراً مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أدب ه حبن القصصى . وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل نشأة الاتجاهات الرومانسى والواقعى في القصة المصرية وأفرها في فن ه حبن القصصى . وقد مهدت الباحثة لدراسها الفنية باستعراض سرج تاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطلاع الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الملائى ، والاتجاه الإجناعى ، الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى ، وأخيراً الاتجاه الواقعى . وتأنض الباحثة في رصد كل مجموعة من أمال ه حبن تحت الاتجاه الخاص بها . في الاتجاه الملائى تدرس «الأيام» و«أفبه» ، و «الاتجاه الإجناعى تدرس «الحب الصانع» و«دهاء الكروان» و«شجرة الزؤس» و«طواواء السيرة» وتدرس «القصر المسحور» و«أسلام شهزاد» ، ل الاتجاه الأسطورى . وهي هنا في تقسيمها هذه الأمال تخلط بين ما هو واقعى وما هو رومانسى ، ثم هي تخلط مرة أخرى بين الواقع المعلى والواقع الفني . وألبيب الذى أفرعها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد الشائعة في أمال ه حبن .

والباب الثالث من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمعزوفة في فن ه حبن القصصى ، وهو يتجلى على فصلين : الأول عرض لبطى الآراء الخاصة ب ه حبن في فن القصة وحرية الفن والفنان ، مع

طه حسين تقريبا ، أن الأهم و هذه الكروان ما الصلوان الرسيدان اللذان توافر فيها الوحدة القصورية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتقتصر إلى شروط القصة الحديثة ، لتدخل المؤلف بين القارئ والخصيصات ، وحشده للأحداث دون مبرر منطقي .

وفي الفصل التالي والأخير تتناول الباحثة الخصائص القصورية في فن طه حسين القصص ، وتقتصد بالخصائص المنيرة أهم القضايا التي عالجه المؤلف ، وروايتها وأسباب معالجتها إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرًا تضاربت فيه التيارات الفكرية والفوجدانية ، وأدرك ظيروف مصر وهي تتخبط بين القديم والحديث ، وشغلته قضايا بلده ، وعانى قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة ، فكان لزاما عليه ، بوصفه أدبيا ملتزما ، سراى التزامه هذا ، أن يدافع عن هذه القضايا ، وأن يتصدى لملاحجها .

ولعل للملاحظة الأخيرة على الرسالة هي . بالإضافة إلى الملاحظات السابقة ، أن الباحثة عالمت جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة ، فهي لم تفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة في هذه الأعمال . وأنصبتها جميعا لنفس المعيار النقدي . وهذا قد يبدو من قبيل الظلم لأعمال الكاتب أحيانا ، ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات ، فإن أستاذنا لا يستطيع أن يتحجر طه حسين في رسالته .

فهو يرفض الالتزام الذي لاينبع من شخصية الأديب الحرة . وترى الباحثة بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين ليضع القصص والروايات العربية والفرنسية . ومبشرة في نقد الرواية - كما تقول - غير منزل من منبهه النقدي العام ، الذي يؤكد الأهتمام باللفظ ، والقدرة اليبانية ، ويميل إلى التيار الإشتياص في اعتاده اللوق والنزعة التأثيرية . فقد لطف طه حسين


« بين القصصين » لتجنب محطوف ، وجمهورية فرحات ليوسف إدريس ، وزنوبيا محمد فريد أبي حديد ، كذلك فقد صرحة أهل الكهف للحكيم ، مثلا فقد قصصا تنيلية لعدد من الأديباء الطليين . مثل ألفريد كايو ، ويول هرليو وهنري بيك .

بعد ذلك انتقلت الباحثة إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين . من حيث الأحداث والشخصيات والنهايات القصصية والزمان والمكان والحبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية عن اليزات والمخار والبارزة للشكل الفني ، وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال الحبكة . ونقلت الباحثة النظر إلى أننا يجب أن تأخذ بعين الاعتبار حين نتحدث عن الشكل الفني لتقصص طه حسين . الحبكة التاريخية التي قدم فيها الأديب إنتاجه . وكيف كانت الرواية العربية غير مستوية لشروطها الفنية . حين كتب طه حسين آخر قصصه .

وهي ترى ، بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال

استعراض لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تحليلية للخصائص الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والباحثة تلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطف حسين ، وهي مادة استند بها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، إلى جانب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن رغبته في أن يعلم ويصط قد أعصمت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابها الحدث القصص بالتركتف نتيجة لخروجه الشكر عن سياق القصة . كما أن انشغاله بالمذهب أكثر من الوسيلة جعله يترجم بقواعد الرواية ، ولكن الباحثة تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورة نظرية فقط ، إذ لم يخرج عن تلك الأصول في جميع قصصه ، وإنما أراد بها لفت نظر القارئ وشده انتباهه إلى مايطرحه من آراء .

أما حرية الفنان عند طه حسين فهي الحرية التي لاترف الطعية طيعها . فالكاتب يدع إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطعية نفسها المذهب بما لاخير فيه ، واستبقاه مايلع الناس . فقد تكون الطعية أقدر من الفنان ومن الفن ، وأقدر من النقد ، وأقدر من الجمهور ، على هذه القصصية . أما الطعية فنحنها هو أنها مجموعة من لليزات الظاهرة والظفية ، التي نعرفها ، والتي لا نعرفها ، والتي تشمل سواء رفضنا أم أبيتا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأديب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأديب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وغرض . ولذا



# المكتبة الأكاديمية

١٢١ شارع التحرير الرقة • تليفون ٧٩٨٩٠ • فاكس ٩٦١٢٤

## ACADEMIC BOOKSHOP

● **معرض**

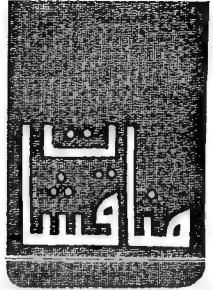
● **دروس ومحاضرات**

● **الكتاب والفن**

● **المطبخ**

- نظام دورى لاستيراد الكتب الحديثة كافة دور النشر العالمية
- أحدث كتب العمارة والفنون
- قسم خاص للمدونات والمطبوعات العلمية المتخصصة
- أضخم معرض لكتب الأطفال والمطبوعات التعليمية
- أحدث المراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات

١٢١ شارع التحرير الرقة



## مواضيات قارى

□ ماهر شفيق فريد

هذا على مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة **فصول** . أرجو أن يسع لها صدر كتاب المجلة :

• يذكر الشاعر الراسل **صلاح عبد الصبور** في محاضراته ، يهزى في الشعر : « ما ترجمه العقاد لولم هازليت » (ص ١٥) . ولا علم لي بأن العقاد قد ترجم من هارلت ، كمر من سطور أو متر . وإن كان طليعة الحال قد ذكره في كتاب **شعراء مصر وبيتانهم في الحبل الماهي** . « لا أعطى إذا قلت إن هارلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هدانا إلى معاني الشعر والفنون وأعراض الكتابة . ومواضع المقارنة والاستشهاد .. » (مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٥ ، ص ١٩٢) . كما ذكره في مواضع أخرى — شديدة الإنجياز — من كتبه ومقالاته .

والواقع أن قضية تالمر هارلت على العقاد تحتاج إلى بحث جاد لم يتم به أحد . على فكرة ما كتب عن نقد العقاد . وربما كان الكاتبان الوحيدان اللذان نظرنا إلى هذا الموضوع هما الدكتور **عبد العزيز البسوي** ، في كتابه **نظرة النقد العربي الحديث في مصر** . وإن لم يرجع إلى هارلت مباشرة . وإنما اعتمد . في مناقشة القضية . على مقال للدكتور **نظمي لوقا** عن كتاب هازليت ، **محاضرات عن الشعراء الإنجليز** ، (علة تراث الإنسانية . ٥ نوفمبر ١٩٦٧) ، والدكتور **نبيل راغب** الذي روى في مقالة صحفية . غريدة أخبار اليوم . أنه ناقش مع العقاد في إحدى ندواته حول هازليت وكوردوج باعتبارهما من نقاد شكسبير . وأن العقاد مال إلى تفصيل هازلت ، خلافاً للرأي النقدي الشائع الذي يمد كوردوج أعظم النقاد الشكسبيريين قاطبة .

• في المقال القيم عن « صلاح عبد الصبور وأصوات العصر » يذكر الدكتور **شكري محمد عياد** أن الروائي **جوزيف كورنوف** سويدي الأصل (ص ٢٦) . والواقع أن كورنوف بولندي — لا صلة له بالسويد — كان مولده في بودوليا . من أقاليم بولندا . وكان أبوه من زعماء الحركة الوطنية البولندية . وقد نفي إلى روسيا من جراء انشطته السياسية

ويذكر الدكتور **شكري قصيدة** إليوت المعروفة على أنها « أغنية حب السر ألفرد ج . بروروك » (ص ٢٦) وصواب العنوان : « أغنية حب ج . ألفرد بروروك »

• في ترجمة الأستاذ **سامي حشيشة** لمقال السيدة **ناسي سلامة** عن « تأثير إيونسكو في مسرحية **مسافر ليل** » يرسم المترجم اسم **Beranger** في مسرحية **يونسكو** « الفائل » على أنه « بيريجر » (ص ١٤٧) . وصواب نطقه : **بيرانجييه** . إذ الرأه فيه صامتة .

• تقول السيدة **اعتدال عثمان** في مقالها « صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة » : « لا يكنى الشعراء » وبخاصة أباً تمام واليخنى وابن الرومي — بهذا الاقتراب الحميم » (ص ١٩٥) وصوابها : **أبو تمام** . ونقول : « الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة . وأن غايتها هو الظفر بالكنس » (ص ١٩٦) وصوابها : **عائيتها** هي .

• على الرغم من السهولة الذي يبذل في تصحيح عجائب الطبع . لا نعلم المجلة من أعطاه مطبعة من قبيل : وينتقل الكتاب إلى عصر آخر » (ص ٨) . كذلك .

الروائي الإنجليزي **H. G. Wells** (ص ٣٩) وصواب هجائه : **Wells**

مسرحية « **فاوست** » لمارلو (١٨٣٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ : ١٦٠٤ .

• هكذا كان **فاوست** ودون جوان غيلان لروح واحدة » (ص ٤٢) وصوابها : **نجلين** . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد في مقال الدكتور **عز الدين إسماعيل** « عاشق الحكمة . حكم المشرق » .

• إلى البيولوجيا التي أعدها الدكتور **حمدي السكوت** والدكتور **هلويسند جولز** أقرض إضافة البند التالية :



## أولاً : أعمال صلاح عبد الصبور

### مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن لولقي في مجلة «الأحباب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧ .
- مقدمة بلا عنوان من حوالى خمس صفحات له قصائد من ت . س . إليوت « ترجمها ماهر شفيق فريد . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ - ٥٣ .
- يذكر المصنفان أن مقال صلاح عبد الصبور المسمى «الحديقة الموحشة» . مجلة المجلة (مارس ١٩٦٩) : «مختارات من كتاب طه حسين «ذكرى أبي العلاء» (ص ٢٩٥) . وهذا خطأ يدل على أنها لم يطلما على المقالة . وإنما هي تعليقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من لزوجيات أبي العلاء . سبق فيها بيج طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف هذين الألفين الكريمين : أفق أبي العلاء . وأفق طه حسين .

### أعمال مترجمة

- مسرحية «حلل كركيتل» للإيوت : بضاف أنها نشرت في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) .

## ثانياً : أعمال عن صلاح عبد الصبور

### مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصري للعاصر . مجلة الثقافة الأمهرية (٥ برلية ١٩٧٤) ص ٨ - ١٥ .
- د . نعيم عطية . ليلية صلاح عبد الصبور «الأمة تنظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٥ .
- مديحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ - ٨٦ .
- ليلى فرج . «صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ - ٨٩ - ٩٣ .
- إسماعيل عباس . التأصيل الأخلاقي في شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ - ٩٨ .
- عائشة حماد . عشرى السرة (قصة مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ - ١٠٧ - ١٣٦ .
- فاروق بسيوى . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز المصطفى . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ - ٥ .
- إبراهيم صفهان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠ .
- وليس التحرير [د . ميمى سرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢ .
- د . ميمى سرحان . قصته مع هذه المجلة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ - ٤ .
- د . ميمى سرحان . «مسافر ليل : الضحية والجلاد» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ - ٣٨ .
- فرادى دواوة . المرأة المتصعبة في مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ - ٤٣ .
- د . يحيى عبد الله . «اللا مأساوية في «بعد أن يموت الملك»» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ - ٤٦ .
- سامى عطية . المفهوم الدرامى عند صلاح عبد الصبور . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ - ٥٥ .
- د . شكوى عياد . الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦ .
- سناء صليحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ - ٦١ .
- عبد الحى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العيشية . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٤ .
- فاروق زكى . الرؤية الإنشائية لمسافر ليل . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ - ٧٦ .
- ميمى المصطفى . الرؤية الإنشائية لمأساة الحلاج . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ - ٧٨ .
- أحمد العشرى . البطل في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة للمسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ - ٨٢ .

- نيمان عشقور يقول رأيه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤ .
- د. أحمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥ .
- حسن عطية ، المأمة والملقف الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١ .
- فتحي الإياري ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢ .
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في حيوتهم ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦ .
- أحمد بهاء الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربي (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١ .

#### قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيان لبحر ، مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١ .
- مديحة حامد ، ثار الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥ .
- عطية قنون ، شاعر المشرق والشرق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- سعد درويش ، وداعا أيها القارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠ .
- علي الصبيح ، مع غروب أسلام القارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١ .
- بلر توفيق ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧ .
- سالم حقي ، الرحلة الأخيرة لاستعداد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧ .
- عبد المنعم عواد يوسف ، في وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠ .
- حسين علي محمد ، دمتان ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١ .
- مفرح كريم ، صفقة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢ .
- فيصل طاهر أبو فلشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩ .
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأتلك بالشعر صفحت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١ .
- د. صابر عبد الدائم ، الأرض وقارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢ .
- درويش الأسويطي ، إلى القارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣ .
- فولاد عبد الله الأتور ، ماتم الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨ .
- لازوق حسنين عطفوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩ .
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراءة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١ .
- محمد سليم المنصوري ، جاء القارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢ .
- محمد عبد العزيز شنب ، عزف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣ .

#### ثالثا : أعمال بلغات أخرى

#### أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

# مقالات وأجاديث عن صلاح عبدالصبور

□ نبيل فرج

استكمالاً للبيوجرافيا التي نشرتها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت وإبراهيم جويو ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، عن المقالات والأجاديث التي عطلت أو أُنجزت مع الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، أود أن أضيف هذه القائمة .

ولا شك أن عدداً كبيراً من الكتاب المصريين والعرب ، في بلادنا وأغواء العالم ، لديهم قوائم مماثلة ، ولكن من الصعب جداً حصصها ، ما لم يشتركوا بأنفسهم في تجميعها وتقديمها للجهات المعنية . لأن الفترة الزمنية التي تروا فيها صلاح عبد الصبور مكانته بوصفه شاعراً عربياً لا خلاف على ريادة وأصالته - وهي فترة السبعينيات - تقطعت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، بحلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على الوشائج الثقافية المحيطة بين الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرفون ما ينشر متعلقاً بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما ينشر عن صلاح عبد الصبور ، أو عن أي موضوع آخر .

وبيوجرافيا مجلة «فصول» شاعد على هذا النقص ، ولو أنه لا يدعها فيه .

فتشك هذه الكلمة دعوة للكتاب في أعزاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البيوجرافيا ، توثيقاً للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، استوى له النظم في الأبنية الجديدة ، ويستظل اسمه بمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الجديد لا يقتصر على زمن دون زمن . أو يقتصر به قوم دون غيرهم ، وإنما تعصب المتأخرين منه لا يقل أبداً عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي :

١٩٦٦ / ١٢ / ٧	جريدة «الثورة» السورية	«مأساة الحلاج» في ضوء العصر .
١٩٧١ / ١٢ / ٣	جريدة «البعث» السورية	موسم المسرح في القاهرة والأمية التي تنتظر .
١٩٧١ / ١٢ / ١٦	البعث	الأمية تنتظر غزيراً يضيئها .
١٩٧٢ / ٣ / ٢	البعث	حوار مع صلاح عبد الصبور .
١٩٧٣ / ٢ / ٢	جريدة «الأور» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يسافر في قاطرة ليلية .
١٩٧٤ / ٥ / ١٥	الأور	وقفة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٧٤ / ٧ / ١٢	الأور	صلاح عبد الصبور في اعتزاله .
١٩٧٤ / ١٠ / ٣٠	مجلة «الصيد» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يتعرف .
١٩٧٥ / ٧ / ١٩	الصيد	صلاح عبد الصبور : حائناً التعبير الانفعالي .
١٩٧٨ / ٨ / ٢١	الأور	صلاح عبد الصبور وهجائي في الشعر .
١٩٨١ / ٣ / ٢	الأور	صلاح عبد الصبور : كتابي النقدية على وجه الريح .
١٩٨١ / ٣	الصيد	صلاح عبد الصبور : انهيار الحلم واليقين .
١٩٨١ / ٦ / ٢٦	للمساء	مسافر ليل في زغرب .
١٩٨١ / ٦	شور	صلاح عبد الصبور : أغنية الحب وفنون العشق .
١٩٨١ / ٨ / ٢٢	الأور	صلاح عبد الصبور : لغة الصلوة وأمل الانتظار .
١٩٨١ / ١٠ / ١٠	الظلال	صلاح عبد الصبور والصيد في الفن .
١٩٨١ / ١٠ / ١٥	الصيد	الكلمة والموت في «مأساة الحلاج» .

# نجيب محفوظ

## في الإنجليزى

## مقالة بليسم وشرافية

ماهر شفيق فريد

لقطاعات من الحياة المصرية ما بين قصور الباشوات وأكواخ الفقراء وبيوت الطبقة المتوسطة . لا عجب أن انشد الإبداع على أنه روائى العالم العربى الأول . وإن انفتحت أبواب الخلق والحزن شراوات من العبقرية القوية لكاد تظاوى عبقريته — وإن أعوزها استمراره المذؤوب : أمى رجلا من طراز يوسف إدريس ، والطيب صالح ، وإدوار الحارثي ، وحليم بركات . ومحمد ديب ، ولويس عوض ، وجبرا إبراهيم جبرا . وحسان كفتاني . وغالب حلسا . هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة — رواية واحدة أو على أقصى تقدير روايتان في حالة كل منهم — ولكن عملهم لا يشكل كلاً مكتملاً oeuvre على نحو ما نجد في حالة نجيب محفوظ .

على أن نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال في وطنه ما لم يلقه روائى من قبل . فإن عالم العرب — وهو ما زال ، شتاً أم أبتاً . معيار الذوق الأدبى في عصرنا — قد ظل عازفاً عن قراءة الأدب العربى الحديث . برغم أنه لم يقصر في قراءة أداب أخرى ، آسيوية وأفريقية وأمريكية جنوبية كثيرة . ترى ما علة هذه الظاهرة ؟ ليس السبب هو اللغة وحدها ، فليس العربية — على صعيها — أصعب اليابانية . مثلاً . وقد ترجم ياموتاري كوبوتا إلى الإنجليزية . ونال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتى . وشعور العرب بأنه قد أبدع في الآداب والفنون والمعلوم ما لا يلقى أعبار كاملة — مع عكس عمرا واحداً — لتحصيله . فإن الغرب — وما يمكن توثقه — صاحب حجب استطلاع لا يكتفى وقابليته مشحونة دائماً أبداً لكل جديد . وليس السبب هو النظرة التفاضلية التى ينظر بها الغرب إلى

(١٩٧٥) قلب الليل (١٩٧٥) حضرة المصطفى (١٩٧٥) ملحمة الحرافيش (١٩٧٧) عصر الحب (١٩٨٠) أفراح القبة (١٩٨١) ليلى ألف ليلة (١٩٨١) . ولا أدرج في هذه الأنساب رواية السراب (١٩٤٨) ، نص من أبناء السفاح . انجبا نجيب محفوظ بعد إلحامة سريعة بركة الفن العروى . عطاء كبير لكل المقاييس . ينظم تسعا وثلاثين كتاباً . وما زالت ربة الفن المفضولى ولودا محببة . فقد حملت مؤخرًا مجموعة قصصية عنوانها رأيت لها يرى النام . وروايتين هما اللبالي من الزمن ساعة . ورحلة ابن بطوطة . وينتظر أن يخرج هذه المواليد الجديدة إلى نور الحياة قريباً .

ولتدع هذه السلاسل من الأنساب — راجع الإصحاح الرابع من سفر التكوين . والإصحاح الأول من إنجيل متى — لمرى ماذا أضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان نجيب محفوظ هو الروائى الذى جمع في المزاوجة بين أصمق قضائياً الفكر وأصدق تفاصيل الواقع . كان واقعياً ورمزياً في آن واحد (عندى أنه — في الملأ الأول — كاتب أليجوريات . من طراز كافكا وأغريه ، يتوسل بالواقعية الدقيقة إلى الإقناع . ولكن واقعيتهم ليست إلا إيهاما عجيب من ورائه اتهامات ميتافيزيقية عميقة . وروحية لا تكتفى في تجاوز الحنا والآل) . ولأن أعماله قابلة للترجمة على أكثر من مستوى فقد أحبه الآلاف لا في مصر وحدها بل في العالم العربى كله . ووجد فيه للثقافتين نصف الثقافتين وروح الثقافتين . وجد فيه الأمل الذى يشقى السبيل ويشاهد التلفزيون ويستمع إلى الإذاعة ويلى بالمرس ، تصويراً والما

كانت لنجيب محفوظ — عبر سنوالة السبعين — ثلاث ربوات من عرائس القرون : ربة التاريخ الفرعونى ، وربة الرواية ذات الهاد المصرى . وربة القصة القصيرة . في البدء كان كتاب مصر القديمة (١٩٣٢) المترجم عن عالم المصريات الإنجليزي جيمز بيك (ووجدنا نقل له العالم الأتراني شليخ فريد وليب حيلى كتابه الآثار المصرية في وادى النيل إلى العربية في ثلاثة أجزاء . وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر) . ويكسى أنجب عبث الألفاد (١٩٣٩) ووادويس (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) (كان هذا الأبن الأخير أنجب الثلاثة وأضعفهم) . ثم كان كتاب همس الحنون (١٩٣٨) وهو مجموعة أناقص ولدت — بعد فترة انقطاع طويلة عن الإبداع — تسعا من الأبناء : دنيا الله (١٩٦٣) بيت سبى السمعة (١٩٦٥) خسارة القط الأسود (١٩٦٩) تحت الظللة (١٩٦٩) حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر الصل (١٩٧١) الحريمة (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) الشيطان يخط (١٩٧٩) . ثم كانت رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وهى فاعمة نسل مورسول مبارك . استمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ تلاها : خان الحليل (١٩٦٦) وزقاق المدق (١٩٤٧) بداية وبهاية (١٩٤٩) بين القصصين (١٩٥٦) قصر الشرق (١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦١) السبان والحريف (١٩٦٢) الظريق (١٩٦٤) الشعاذ (١٩٦٥) لفرقة الشرق (١٩٦٦) ميرامير (١٩٦٧) المرايا (١٩٧٢) الحب تحت المظفر (١٩٧٣) الكرنك (١٩٧٤) حكايات حارتنا

– وترجم سعد الجبلاوي رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة يوروك: هردنوتن، نيويورك ١٩٧٩)، بالإضافة إلى رواية إسماعيل في الدين حصص أخضر ورواية لسعد الحامد.

وفله الترجمة (التي لم يمكن من الإطلاع عليها) مقدمة، كما أنه قد سبق لسعد الجبلاوي أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) كما يقع في أيضا، وربما كان فيه شيء لنجيب محفوظ.

– وترجم فليبي ستوارت رواية أولاد حوانتا (نحت عنوان أولاد الحيلالي) وصدرت عن دار نشر هاتيان «بلندن» ١٩٨١. وقد عمل لترجم عدة سوان في شال أفريقيا.

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات. يستعرض فيها فليبي ستوارت تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة الأهرام عام ١٩٥٩، والفصحى التي أنشأها في أوساط المحافظين، وشربها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد مساهمة مصر. وقد جاء على الخلاف الحق للترجمة أنه قل في الأدب العالمي ما يشبه هذه الرواية، وأنها ربما كانت لذلك. من بعيد – بمسرحية برنارد شو العود إلى عرواح – ورواية كاونتراكس للمسيح يعاد صلبه. ورواية جورج أودول مزوعة الحيوان.

### ٢- قصص قصيرة

– ترجم ف. المنصور قصة «هذا القرن» (من مجموعة هس الجنون) نحت حوان «بيت البش» في مجلة مجلة إيسث فورام (أكتوبر ١٩٩٠).

– وترجم ف. المنصور قصة «سفل» (من مجموعة هس الجنون) في مجلة ميدل إيسث فورام (يونيو ١٩٩١).

– وترجم جنس جونسون – فيليز. وهو من أنس ميريحي الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم. قصة «عزبلاوي» (من مجموعة دنيا الله) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة (مطبعة جامعة أوكسفورد، لندن، ١٩٦٧)، وجونسون – فيليز من مواليد لانكشير في ١٩٢٢. بدأ يدرس الأدب العربي في مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ ونجح من جامعة كمبريدج. قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمصلحة الإذاعة البريطانية. وعاش في القاهرة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩ حيث كان محاضرا في جامعتها. وهو نفسه روائي له روايات. وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الحارث، ومهجر حصار، ويا طالع الشعرة، وغيرها. وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق أ. ج. أوبري – وتفسير من ثلاث صفحات بقلم المترجم، مع تعريف وجيز بـ محفوظ.

الكتاب لا على إسمائته القومية. ولا يدعي هذا المسح شمولا، ولكنه يخلو – غيا أمل – أهم ما كتب في الموضوع.

### أولا – أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

#### ١- روايات

– ترجم فريز في جانيك رواية زقاق المدق وصدوت في بيروت عن منشورات شياط عام ١٩٦٦. ولي جانيك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٢٥، وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠. ولفي أربع سوان في أماكن مختلفة من العالم العربي، وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة حيث درس الأدب العربي في جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦. وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة ميشيغان.

وقد قدم في جانيك لترجمته مقدمة من خمس صفحات غنثت فيها عن سيرة محفوظ وأعماله. وخص بالذكر ثلاثيته، قائلا إنه يطلع خريطا عامة ومشكلات أبدية بما يشوبه في البشر جميعا. كاشية الموت، والشباب، والشيوخ، وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج والأزواج، ومشكلات الالتزام السياسي والأخلاقي، وحالة المرأة صادقة للصبر في مصر والعالم العربي.

– وترجمت الدكتوراة فاطمة موسى رواية ميرامور، وقدم لها الرأوي الإنجليزي جون فاوور. وراجع الترجمة معاهد القصص وجون وودفيل. وقد صدرت عن دار نشر هاتيان «بلندن» الإنجليزية. وبالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة، عام ١٩٧٨.

ومقدمة جون فاوور. صاحب رواية الهوس التي حاولت في فيلم سيان مثل فيه أنطوني كرين. تنظر إلى رواية قوتلوار في سياق الأدب للكاتب عن الإسكندرية بالإنجليزية والبريانية وغيرها. مثل مسرحية شكسبير أنطوني وكليوباترا، وتصادف كالاف. وكثافي إ. م. فومرس: الإسكندرية: تاريخ ودليل. وفاروس وفيلون. ورواية الإسكندرية للروسي دويل.

وقد نشر محمد عبد الله الطيفي حرضا وألفه هذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان: «نجيب محفوظ في عالم التاطنين بالإنجليزية». فالرجع إليه القارئ. كما خيلت الترجمة بنس صفحات من المواقف تعرف القارئ القوي بما في الرواية من إشارات تاريخية وعلمية ومسكانية.

العربي، مها جهل. أدبا، في إسمائها، فالنرى وإد كان يؤمن صمو بتفوقه على أبناء سام وحام وياقت. مستعد. عن طيب خاطر، للإقرار بالمعريات العربية العرفية التي تترخ كواحات متنازلة. وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تنساب هذه الفترات أكثر مما ينبغي!) في هذا الحقل أو ذلك من حقل الأدب أو الطب أو الفيزياء. وليس السبب هو إسجام دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية، وليس الشعر التركي، مثلا، (وهو الذي تنشره سلسلة «بنجوين» الفاتحة الصيت) أعظم من الشعر العربي. ولا أقرب إلى ذوق الغربيين. كلا. علينا أن نتفهم السبب في مكان آخر.

والسبب – عدى – هو التفسير المريب من جانب أدبائنا ونقادنا وأساتذتنا الجامعيين ممن يميلون إلى الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والأسبانية، والروسية، وغيرها في نقل هذه الرواة الموهوبة إلى لغات العالم المتحضر. وتأسفر نفس على الإنجليزية وأقول: كم كان الحال مختلفا لو أن رجلا من طراز لويس عوض، ويحيى وهبة، ومحمد مصطفى بدوي، ومحمود الختلاوي، مكتب كل منهم على ترجمة كتاب واحد محفوظ، بالإنجليزية إلى ثمانية إنجليزية الإنجليزية دأبا. ومعرفة الحقيقة بالبرية إلى يعرف أسرارها؟ لكن الأمور الآن قد بدأت – لحسن الحظ – تتحسن قليلا. إذ رأينا عددا من الأساتذة الجامعيين – والدكتوراة فاطمة موسى محمود، والدكتوراة أنجيل بطرس صبحان – يغفلون نصوصا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية، ولم يعد الأمر وحفا على اجسادات المستشرقين. مع إقرارنا بعظم فضلهم. ولا يخفى شئ في أي يوم تكتمل ترجمة عشر روايات محفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية. فيستحيل – في خلال سنوات قليلة – مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائى عصرنا. لا بمقاييس مولك راج انداد ونيشوا أنشيو وميشيا ومحمد، وإعما أيضا بمقاييس سارتر وأنجوس ولوسون ومواليا، وسرى أقسام الأدب الأجنبية في أرق جامعات الغرب. وقد بدت تغفل ذلك حقا – تخصص فصوص مقررا مستقلا، كما هو الشأن مع ديكتور وفالتر وتوماس مان وفريم، وذلك – في الدوائر الأكاديمية – علامة الجدل الذي لا يظلمه مجد. وآية دخول الكتاب في فئة «الكلاسيكيات». أو التراث الذي حاز الحيوان!

أدع هذه التأملات – التي لا تلغو من ترك – لكي أعتد من نجيب محفوظ في الإنجليزية من زاويتين: الأولى هي تعداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية، والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بثلث اللغة. سواء كان الكتاب مصرية أم لا، أو عربا، أو إسرائيليين، أو أمريكيين، أو غير ذلك، فالمرور، هنا، على لغة

– وفي كتاب الكتابة العربية اليوم: القصة القصيرة، من تحرير الدكتور محمود المتلاوي (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادية فرج قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة دنيا الله) عراجمة جوزفاني وبعية، وترجمت الدكتورة عزة كرامة قصة «مظالم العسكرية» (من مجموعة دنيا الله) مترجمة ديفيد كيركهاوس.

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة، وتقديم بقلم حميد المستشرقين المحدثين ج. ١. نون جرونيادوم، ومقدمة من تسعة عشر صفحة للمتلاوي، كما ينتهي ببيلوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والفرنسية.

– وترجمت سعاد حامد قصة «الدم» (من مجموعة تحت المظلة) في مجلة (لوتس) «الأدب الأفريقي الآسيوي» (أبريل ١٩٧٠).

– وترجمت قصة «شهر الصل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آراب وولك (أغسطس – سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها).

– وترجمت قصة «وليد العباء» (من مجموعة شهر الصل) في مجلة آراب وولك (أغسطس – سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها).

– واصلدت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كسلفاً لجله يريوم. التي كان يرأس تحريرها مصطفى منير. كتباً عنوانه نجيب محفوظ: مختارات من قصصه القصيرة (دون نص في اسم المترجم أو المترجمين). وقد حوى الكتاب خمس قصص: «الجرح» (من مجموعة هيس الجنون) – و«دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) – و«الجبار» (من مجموعة دنيا الله) – و«المكران يني» (من مجموعة خيانة اللطال الأسود) – و«خيانة اللطال الأسود» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم).

وللكتاب مقدمة من على صفحات لا تعرف من كتابا. تعرف بنجيب محفوظ وروايات وكتاب قصة قصيرة. وكتاب مسرحيات وسيناريو. وتذكر المقدمة أنه ولد في عام ١٩١٢. وهو خطاط شائع في كثير من الكتابات عن محفوظ. صوابه: ١٩١١.

– وترجم هانك أوبادير روزجر آكن. مع مقدمة. مختارات من القصص محفوظ تحت عنوان دنيا الله: منتديات من القصص القصيرة (ميليونيكس: بيلونيكس إيسلاميك. ١٩٧٣).

– وترجم جوزيف ب. أركين. المحاضر بكلية القديس يوسف (بيروت). قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة دنيا الله) مع هوامش في مجلة ذا هورن وولك (يناير ١٩٧٣) ونوه في هامش أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لقائدة فرج.

– وترجم دينيس جونسون – ديفيز قصة «الحاوي خنط الطبق» (من مجموعة تحت المظلة) في كتاب قصص مصرية قصيرة (دار هابيان – بلندن، بالاشتراك مع مطبعة القارات الثلاثة بروتستون، ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بجياة محفوظ.

– هذا وقد نشرت مجلة ميلد إيسيت إنترناتيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة عما ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية، فكان ما ذكرته ست ترجمات تم تقع في – وبها كالآتي:

١ – «الجرح» (من مجموعة هيس الجنون) في مجلة فاسكراب ٤ (١٩٦٢).

٢ – «زعلوا» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آراب ديفو ٢٤ (١٩٦٢).

٣ – «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤).

٤ – «المظلم والقنبلة» (من مجموعة خيانة اللطال الأسود) في مجلة آراب أونزورفر ٣٢٧ (١٩٦٦).

٥ – «زعلوا» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة نيو أوتوك ١٠ (١٩٦٧).

٦ – «تحت المظلة» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة نيو أوتوك ١٢ (١٩٦٩).

ثانياً – كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

### ٣- كتب

الكتاب الممددة هو – ولا ريب – الإيقاظ الصغير: هواس في روايات نجيب محفوظ (الناشر: ج. ج. بريل: لاينز هولندا، ١٩٧٣) مؤلفه الناقد الإسرائيلي صغون سورميخ، الأستاذ بجامعة تل أبيب. والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بلوى بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينئذ: وروايات نجيب محفوظ: تلخيص.

ويتكون الكتاب من:

- ١ – ظهور الرواية العربية ١٩١٤ – ١٩٤٥.
- ٢ – صنع روائي.
- ٣ – مصر: قديمة وحديثة. الروايات التاريخية – الروايات الأجنبية – أوديب مصري: السرايب.
- ٤ – الإيقاظ الصغير: الثلاثية.
- ٥ – الحلبة الآتية الحزينة: أولاد حارتنا.
- ٦ – في الشاعرة: الروايات القصيرة.

حاشية  
تذييل أ: طيمات وتواريخ.  
تذييل ب: في مجمل حيكات وروايات محفوظ. ببيلوجرافيا.  
ولا ييب الكتاب سوى بعض أنشطاء مطبعية.

وإنه يحتاج – بطبيعة الحال – إلى تنقيح وزيادة، إذ وقت تعد أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧.

وهو يذكر أن رسالة الدكتور حمدي السكوت عن الروايات المصرية والنماذج الرئيسية غير منشورة (ص ٢٣٣). وقد نشرت في بعد، كما سيبي في مقالنا هذا.

كما يذكر تواريخ صدور مجلات الفكر المعاصر والكتاب ومجلة الكتاب العربي والمجلة (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ توقفها.

ويذكر الكاتب – متابعاً في ذلك الرأي الشائع – أن حسين يتنشر في نهاية رواية بداية وبهاية (ص ٢٧). وسبق أن خاتمة الرواية تغلب هذا التفسير. ولكني أود أن أسجل هنا أني سمعت نجيب محفوظ ذات مرة، يقول إن انتحار بطله معنوي لا جسدي، وأنه لو كان يريد الانتحار حقاً لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه. ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط بمجد البساحة. وعندئذ أن هذا التفسير الأخير أقوى قطعاً، وأكثر صدقاً مع طبيعة صحن الحياة في أعماقها.

### وسائل جامعية غير منشورة

تمة رسالتنا – لم أطلع عليها – ومن الحق أن هناك، في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرها، رسائل أخرى لائق:

– رواية «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ: قمنبا من حيث هي أبج ومشر إلى الحالة الروائية للعاطلة البنية في مصر. فلييب سيوارات (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهي رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣).

– الرواية التاريخية العربية الحديثة. لنصير إبراهيم الحافزي، وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦).

### فصول أو أجزاء من كتب

– ذكره نور شريف، حول كتب عربية (جامعة بيروت العربية، ١٩٧٠): به مقالة عن رواية اللص والكتاب. والكتاب في الأصل مجموعة تساهيات أقيت في البرنامج الأوربي من إذاعة القاهرة.

– ذكر حمدي السكوت، الرواية المصرية والنماذج الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢. مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١. يناقش وروايات نجيب محفوظ التاريخية، ورواياته الواقعية، مع تصدير ومقدمة وخاتمة وبيلوجرافيا. والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبردج (١٩٦٥).

مجلة كريكليك (١٩٦٨). يتحدث عن زقاق المدق والثلاثية.

«ذكرت فرانس هيرش، التطورات الثقافية واللغوية في مصر منذ عام ١٩٥٢»، في كتاب مصر منذ الثورة تحرير ج. ج. فانكويكس (ناشر: جورج آلن وأوين ١٩٦٨). تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مروراً بثورة ١٩١٩. يقابل بين نجيب محفوظ ابن الأرسينيات ويوسف إدريس ابن الحسنيين قائلاً إنها «كاتبان ورجولان عليهما الموهبة». «عالمها الواقعية الاجتماعية وأصاها في ذلك نجاحاً كبيراً، ثم اكتشف أنها تقفودها إنتاج من بارز عن طريق التعبير عن الروح الطبعية لجلبها المسحوق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية تستلبد في الأسيار». وتقرى لا يسير لها فور من عصر ما قبل الطوفان، تحكم قدر الفرد. ويقول فرانس عوش: «وأي أن محفوظ وإدريس هما القاصان الوسيطان اللذان سيعدان لانتخاب الزمن». «الاول من خلال «النظام والتحكم» والثاني من خلال الانعاس في «العصاة الأولى».

«ديفيد كوان، «الانجازات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢». في كتاب فانكويكس المذكور أعلاه. يعثف محفوظ بأنه «دوال ينتج الأسلوب الجليل الذي انتهجه زولا وبولزلة. ولكنه لا يدين بشئ طنين اثنين، إذ هو مصري بحت». «دوى نصيب بلك من اليسر والخصوصية ما كان يملك رواية قصص المصور الوسطى الذين مشحوناً حكايات ألف ليلة وليلة الآسرة».

«بير كاشيا، مجلة جيزنلأوف ميدل إيسترسن (يناير ١٩٦٩): عرض لكتاب قصص عربية قصيرة حليفة الذي ترجمه دنيس جونسون - ديفيز. يذكر قصة «زحلاوى» ذكراً وجيزاً.

«بلا ترويع، مقالة عن «النسبة الأدبية في العالم العربي»، «طعن الفاتحز الأولى (ذا تايمز للوردي سيملت)». العدد ٣٣٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) نقلها إلى العربية كمال علوح حمدي في مجلة (يناير ١٩٧٠). يقول عن محفوظ: «ظهر دكتور العرب يتقدم الركب سنة ١٩٩١ بروايته خان الخليلي ولكانا والتاريخ خطأ» ووصل إلى مكانته الحالية بتلاية بين القصصين «قصر القوق» و«السكركية (١٩٥١) - ١٩٥٧» وإن كبتت قبل الثورة».

«ساحون سويخ، «نصبة «زحلاوى»: للؤلأ والحيط والتفتية». مجلة جيزنلأوف آرابيك لوفرتول (ناشر: ج. ج. بريل - لايدن هولندا) المجلد الأول (١٩٧٠): عرض للنقصة ونفسير لرموزها.

«منام هيلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن

التي والقصص والكتابات والسيان والحريف».

٣ - تحليل لـ «الحب تحت المطر» رواية من تأليف نجيب محفوظ، «ترويل في جيبك: يخلص الرواية، ويحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدنا». ذاكرا بعض حيويها الفنية: كتصميم عصر الميودراما، متنيا إلى أن محفوظ هو ضمير مصر».

### مقالات ومراجعات من الدوريات

«فرعوندي ستولوت، «اتصالات مع الكتاب العرب». مجلة ميدل إيست فورام (يناير ١٩٦٩). يتحدث عن الثلاثية مقارناً إياها برواية جون جينزورنلأوف نصبة آل فرعونيت، وقائلاً إنها تبشر بمساهمة كبرى في الأدب الإنساني».

«فرعوندي ستولوت، «الأدب العربي وهل هو قابل للتصدير؟» بالإنجليزية في الأصل، وترجمها إلى العربية يحيى حقي في مجلة (ديسمبر ١٩٦٢). يقول: «هذه قصص نجيب محفوظ لا تزال تستقر للترجم». وإلى واقع أنها حين تترجم ستلبي من كثرة الزواج ما هي جديرة به». «وإن كان يفترض على استخدامه للنقصى في الحوار».

هذا وقد كتبت المذكورة فاطمة موسى في العدد التالي من (يناير ١٩٦٣) تعليقاً على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والقارىء الإنجليزي».

«ترويل في جيبك»، «تلاية جيب محفوظ». مجلة ميدل إيست فورام (فبراير ١٩٦٣).

«فرانسوا جابريل، «القصة العربية المعاصرة». مجلة ميدل إيسترسن سلتيف (أكتوبر ١٩٦٥).

يتحدث عن كتاب مستحبات من الأدب العربي المعاصر «بالفرنسية» من تحرير واولوف ولورامكارويكس. وفيه نماذج من محفوظ. كما يذكر دراسة الأب جلاله جوميه (بالفرنسية) عن الثلاثية. وقد نقلها إلى العربية الدكتور نظمي لولا.

«جورج ن. صليفر، «الرواية العربية المعاصرة». مجلة ديفانوس (خريف ١٩٦٦). يقارن الثلاثية برواية تراسا مان آل يونغونلأوف (ترجمتها من الألمانية المذكورة عبد الرحمن بديوى) ويصف القاص والكتابات بأنها «عمل سارتري من حياة الظلام والوحدة».

«آرثر روموت، «الأدب العربي الجديد». مجلة فوكس أبود (شباط ١٩٦٧). يذكر محفوظ عرضاً.

«منى موسى، «نحو النصة العربية الحديثة».

«جون أ. هيرود، «الأدب العربي الحديث ١٨٥٥ - ١٩٧٠» (ناشر: لند هفريرز - لند ١٩٧١). يتحدث عن محفوظ حديثاً شاملاً في أقل من صفحتين.

«ولم برن ومنع حوزى (الأستاذان في جامعة كالمورنيا، بركل) قراءات في الأدب العربي المعاصر».

الحزب الأول: «القصة والأقصصة» (مطبعة بريل في ليدن ١٩٧١). ينشر النص العربي لأقصصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بجية محفوظ. وترجمة لكتابات الصعبة إلى الإنجليزية. والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي.

«مذكورة فاطمة موسى محمود، «الرواية العربية في مصر ١٩١٥ - ١٩٧٠» (المطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣). يخصص ثلاثة فصول لـ محفوظ.

«هيلارى كيليارنك، «الرواية المصرية الحديثة: دراسة في النقد الاجتماعي» (ناشر: مطبعة إيكيا - لند ١٩٧٤). يتحرر هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع. وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بديوى والأستاذ أليوت حوزافي في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد. تتصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول. تناقش - في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدما - قضايا من نوع: حياة المدينة، والنظام السياسي والإداري، ووضع المرأة، والدين، وعلاقة المثقف بالمجتمع. تلخص حكايات رواياته، مع بيولوجياها عتارة.

«ز. أوصل (حرراً) درفادات في الأدب العربي الحديث» (ناشر: آريس ووليس ١٩٧٥). وهو في الأصل مجموعة أبحاث ألفت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يوليو ١٩٧٤) بمبادرة الدراسات الشرقية والإريقية بجامعة لند. به ثلاث مقالات عن محفوظ:

«نصيب جيب محفوظ القصيرة» للدكتور حمدي السكوت: يناقش أقاصيصه من مجموعة هيس الحفرون حتى مجموعة شهر الفصل - مروراً ببعض قصص لم يجمع قط في كتاب. ويجدير بالذكر أن الكتاب قد نشر - بالاشتراك مع الدكتور هاروندي جوموف - دراسة بيوجرافية نقدية بيولوجرافية عن محفوظ في مجلة المجلد (١٥ ديسمبر ١٩٧٢) ويعدّها أصصيا فيها أقاصيص محفوظ ومقالاته الآفة. من نتائج الشباب.

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور طليم يوكات: يناقش - من زاوية سوسيولوجية، روايات محفوظ لفرقة فرق

المعنى ، مجلة أوريكا ١٧ (١٩٧٠) . والكاتب  
أساتذ في الجامعة العربية بالقفس .

— مناصم ميلسون ، بعض جوابات من الرواية  
المصرية الحديثة ، مجلة ذا هورن ورك ( يوليو  
١٩٧٠ ) . يحذر محفوظا وجرديا ، « القصاى الى  
يتصارع معها ( من خلال شخصياته القصصية ) هي  
الموت والحلب والإيمان » .

— صالح الطعمه ، « التريب والإسلام في القصة  
العربية الحديثة » ، في الكتاب السنوى للأدب المقارن  
والعالم ( ١٩٧١ ) . يتحدث عن الثلاثية - وأولاد  
حاوتنا ، ويرى فيها نوع قصة زعبلوى وصيرحية  
يكبت في انتظار جودو .

— جيرا إبراهيم جيرا ، « الأدب العربى الحديث  
والعرب » ، مجلة جيران أول أوريك لتوتشار . المجلد  
الثاني ( ١٩٧١ ) . يصف رواية قررة فرق النيل بأنها  
« مثل للاستغلال المقام على تشرب كامل للصبح  
الحديث » [ في فن الرواية ] .

— بيركاشا ، « خطوط متصلة بالمسيحية واليهودية  
في المسرحية والقصة المصرية الحديثة » ، مجلة جيران  
أول أوريك لتوتشار . المجلد الثاني ( ١٩٧١ ) .  
يتناقش الثلاثية - وأولاد حاوتنا - منبها إلى أن  
الإنسان - لا الدين - هو مركز الاهتمام في الأدب  
المصرى المعاصر .

— ب. ج. فانكولس ، « فساد الفتوة : دراسة  
للقوط في رواية جيب محفوظ أولاد حاوتنا » ، مجلة  
ميدل إيسترن ستديز ( مايو ١٩٧١ ) . يشرح معنى  
الفتوة وظواهرها لتقاررى الأجنى . وينتظر من ذلك  
إلى تحليل الرواية .

— صالح ج. الطعمه ، « حول كتب عربية » ،  
مجلة بوكس أيرود ( صيف ١٩٧١ ) . عرض لكتاب  
الذكورة نور شريف سابق الذكر .

— صبرى حافظ ، « نقايس عربية حديثة » ،  
مجلة لوس . الأدب الأوروبى الآسيوى ( أكتوبر  
١٩٧١ ) . عرض لكتاب ديس جوسون - فيفيو ،  
نشر بالبرية والإنجليزية والفرنسية في هذه المجلد التى  
تصدر بثلاث لغات وهو يجد الترجمة الإنجليزية لقصة  
« زعبلوى » حبيبة للأمال . وأدى من الأصل .

— ذكور لويس عوفى ، « التطور التقافى في  
مصر » ، محاضرة أقيمت بالإنجليزية في ١ نوفمبر ١٩٧١  
بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد .  
ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور محمد يوسف  
جيم . مجلة الأدب ( نوفمبر ١٩٧٢ ) . وقى تعليقاته  
صوب الدكتور لويس عدة أخطاء . وخالقه في جملة  
أمر . وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل .

— ذكور محمد مصطفى بدوى ، « الالتزام في  
الأدب العربى المعاصر » ، « الزنسكو : كرامات

توزيع العالم » ، نيوشال ( سويسرا ١٩٧٢ ) . وهو  
يصف الثلاثية بأنها « تصور - بين أشياء أخرى - أثر  
التحيز الإجنائى والسياسى على ثلاثة أجيال من أبناء  
القاهرة » .

— وجر م. ا. كنى ، « رواية المروايا لتنجيب  
محفوظ » ، ذا هورن ورك ( إبريل ١٩٧٢ ) . تحليل  
مفصل للرواية وشخصياتها الى تليل غسمة وخمسين  
رجلا وامرأة .

— وجر م. ا. كنى ، « رواية المروايا لتنجيب  
محفوظ » ( ٢ ) ، مجلة ذا هورن ورك ( يناير ١٩٧٣ ) .  
تتمم الدراسة السابقة .

— ذكورل ستورلوت ، « كتاب مصر الماريون » ،  
مجلة ألكاتون ( أغسطس ١٩٧٣ ) . عن سوء الفهم  
الذى نشأ بين السلطة وغنى من كتاب مصر - على  
رأسهم عوفى الحكيم وجيب محفوظ - ثم انتهى بقيام  
حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

— ف. للتصور ، « رواية المروايا لتنجيب محفوظ » ،  
مجلة ميدل إيست إنترناشيونال ( سبتمبر ١٩٧٣ ) .  
مراجعة لرواية باعتبارها معصرة من اللوحات ، تعبر  
الزمنة الأخيرة مها « يسيرة بشرية » أكثر أجزاء  
الكتاب شاعرية .

— هيلارى كيلباتريك ، « الرواية العربية - أمى  
موروث واحد ؟ » ، مجلة جيران أول أوريك  
لتوتشار . المجلد الخامس ( ١٩٧٤ ) . يشرح من  
خلال مناقشة محفوظ وغيره . عددا من الأمثلة :  
هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أى حد يمكن القول  
بأن الروايات المكتوبة في أجزاء مختلفة من الوطن  
العربى تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أى حد يمكن أن  
تتعلق أمكانتا على الرواية المصرية على الرواية  
السورية أو اللبنانية ؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها  
حين توجد ؟

— عى. ن. ميخائيل ، « نوثان محطمة : موت  
الدين كما ينعكس في أقصوصتين لإدريس  
محفوظ » ، مجلة جيران أول أوريك لتوتشار . المجلد  
الخامس ( ١٩٧٤ ) . تناقش قصص « طيلية من  
السما » ( من مجموعة حادثة شرف ) - لإدريس -  
وه حكاية بلا بداية ولا نهاية « محفوظ ( من المجموعة  
التي تحمل هذا الاسم ) في ضوء الفلسفة الوجودية .

— بلا توتيع ، « منشورات حديثة » ، مجلة جيران  
أول أوريك لتوتشار . المجلد الخامس ( ١٩٧٤ ) .  
يذكر صدور رواية المروايا محفوظ ، وكتاب الإزعاف  
لنظير لاسون سوميخ .

— لوى. ا. جيلان ، « وجيب محفوظ » ، دنيا الله ،  
مجلة بوكس أيرود ( صيف ١٩٧٤ ) . مراجعة  
وجيزة ، بقلم محاضر في كلية ولاية بورتلاند ،  
للمجموعة التى ترجمها عاكف أباهير وروجر آلن .

يقول إن محفوظا « حانى من السجن » على أية حال ،  
منذ حوالى عامين مضيا « ( عام ١٩٧٢ ؟ ) . متى كان  
ذلك ؟ وهل يدري الأجانب بما لا تدريه ؟ وق الله  
كاتبا الكبير شر السجن » ، فقد رأى خلال سنواته  
السبعين - إلا بكن في حياته الشخصية ، في حياة  
وطه وحياة عائلة عموما - ما هو أرقس من السجن .  
وما تنبه بأسماء ظهور المصبة أول القوة .

— بلا توتيع ، « منشورات أخرى حديثة » ، مجلة  
جيران أول أوريك لتوتشار . المجلد السادس  
( ١٩٧٥ ) . يذكر مجموعة دنيا الله التى ترجمها  
عاكف أباهير وروجر آلن قائلا إن قصصها عتادة من  
عدة جاميع ، وليس من كتاب دنيا الله وحده ، وأنها  
تحوى سيرة وجيزة محفوظ ، ومسحا من ست  
صفحات لرواياته . كما يسجل صدور رواية الحب  
تحت الظفر وبمجموعة العربية .

— سهيل بن سليم حنا ، « الإزعاف للتفسير : دراسة  
في روايات جيب محفوظ » ، مجلة بوكس أيرود ( ربيع  
١٩٧٥ ) . عرض وجيز ، بقلم محاضر في جامعة  
أوكلاهوما للمندانية ، لكتاب صاؤون سوميخ .

— عى. ن. ميخائيل ، « الرواية المصرية  
الحديثة » ، مجلة ذا ميدل إيست جيران أول  
( صيف ١٩٧٥ ) . عرض وجيز ، بقلم أستاذة مساعدة في  
قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة نيويورك ،  
لكتاب هيلارى كيلباتريك .

— ذكور صبرى حافظ ، « الرواية المصرية في  
الستينيات » ، مجلة جيران أول أوريك لتوتشار .  
المجلد السابع ( ١٩٧٦ ) . يتحدث عن الستينيات  
ومن أعمال محفوظ خلالها .

— ذكور فاطمة موسى ، « روايات تحريرة  
مترجمة » ، مجلة جيران أول أوريك لتوتشار . المجلد  
السابع ( ١٩٧٦ ) . عرض لمجموعة لتعديل أم هاشم  
ليحيى حق من ترجمة ذ. محمد مصطفى بدوى .  
ورواية زقاق الملقى محفوظ من ترجمة لفرغوى في  
جاسبيك . تتكرر من ترجمة « الملم كرش » إلى  
Mr. Kirsha . ومن أخطاء وقع فيها المترجم  
كترجمته : « طابرة الكتراوى تبع عيشا غبر مخلوط  
سرا » إلى :

Tabuna Kafrawy was secretly selling  
bread made of pure flour

حقا إن الأدب فن عريق في علميته ! يتذكر المرء المثل  
الإطلاق : أنها الترجمة . أنها الخائن ! على أننا لا  
ملك إلا أن نتلمس العذر للمترجم الإنجليزي - وعلى  
شفاهاة ابتسامة - إذ كم من الأجانب - ممن لقن  
العربية - يستطيع أن يعرف أن كلمة « طابرة » تعنى  
« عجيزة » . وليست اسم علم من المرحا ؟ إنما يلام  
المترجم لأنه لم يعرض ترجمته - بعد الانتهاء مها -  
على عدد أبناء العربية الأصلاء . ممن يعرفون المبر  
الذى يتحدث عنه جيب محفوظ .



جوانبه ، ومن ثم فربما أن يكتف فريق من المترجمين عن نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية ، كاملة ودون انحصار . فلتست من رأى الدكتور لؤي كوشن الذي اقترح يوما ، على صفحات الأهرام ، أن تعرض ترجمة أدبيا إلى اللغات الأجنبية مختصرة محررة ، إذ ليس عند طه حسين مثلا - في رأيه - جديد على قارئ فيكتوري وأوجست كوشن ورويان ، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرسون وكارلايل وفلاسفة المثالية الألمانية ، وليس عند صلاح موسى جديد على قارئ فرويد وماكس ودارون وشو وويتر . ولو كان الأمر كذلك حقا - وإن كان علينا أن نقر بأنه كذلك جزئيا - لما استأهل أدبا عتاه النقل إلى لغة أجنبية ، أساسا .

وللمحظوة الثانية أنه يحسن دائما أن يشترك في ترجمة العمل الواحد ثلثان ، أحدهما من أبناء العربية وثلثان من أبناء الإنجليزية ، وإن يُصَدَّر - إن أمكن - بمقدمة لراشد من كبار الأدباء أو القناد الغربيين ، وذلك على نحو ما قدم جون فاولر لرواية ميروغان .

وللمحظوة الثالثة أنه يعمل وزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وفريقه - حتى يحل اليوم الذي نراه فيه منشورا في سلاسل توزع بالآلاف - بل الملايين - كسلسلة «بنجوين» واللحمة الضخمة ، ويومها تكفل للجزء المتأخر حقا من أدبنا أن يكون مطروحا للتقاسم على الساحة العالمية .

أقول قول هذا لا طمعا في أن ينتقل أدبنا من نطاق المحلية إلى نطاق العالمية . ولا في أن يبرز أدبنا أدبنا العرب جائزة نوبل وما إلى ذلك من ألق القبول . وإنما أقوله - ببساطة - من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمي - شرقيا كان أو غربيا - بدنى في واحد . تجرى نفس الدماء في عروقه وشرائبه . وتتجاوب فيه أصداؤه الشاعرة للمفكرة على اختلاف الأعصر والأمكنة . وإيماناً بأن في أدبنا العربي - وفي الطليعة منه أدب محفوظ - ما هو خلاق أن يضيف شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الحيال والوجدان . ومن آيات الفكر والبيان .

كبلاتريك ( وقصص مصرية قصيرة ) ( ترجمة دنيس جونسون - ديفيز ) وذلك الرغبة لفتح آفاق إلهامهم . ( ترجمة دنيس جونسون - ديفيز ) . يذكر بيلوجرافيا ( لم تقع في ) ، من القصص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ويانبا :

- م . ب . طوفان . « بيلوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية » . مجلة ميدل إيست جيونال ٢٦ ( ١٩٧٢ ) . ص ١٩٥ - ٢٠٠ .

- مايتيغويليليه . « ستان في عمر مجلة جيونال أول أفريك كوتشار » . مجلة ميدل إيست جيونال ( يناير ١٩٨١ ) . عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلد المتأخر ، يذكر مقالينا عن محفوظ ، خاصة مقالة صامون صومخ عن قصة « زعليل » .

- إيان ولشارد نيون . « أنباء مفقودون » . مجلة ذا لوفري وليف ( سبتمبر ١٩٨١ ) . عرض للرواية الإنجليزية لرواية أولاد حارتنا . يصف محفوظ بأنه « معروف في الشرق العربي كما أن دكتور وسكوت ميروغان في الغرب الأوربي » ( عرضاً ) . أذكر أني لم أعثر عن تصديق ملحوظة يجب محفوظ الثالثة إنه لم يستطع قط حمل نفسه على إكمال رواية واحدة ( ليدرك حتى الباية ) . يصف الرواية بأنها « لغوية » ذات نظرة عميقة للتأشام . بل فاعلة . إلى الطليعة البشرية .

### خاتمة

تلك - أيها القارئ - أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يبرئك صددها . وثمة غيرها مما لا بد لك قارئ - فتصحب أنه قد ملأ الدنيا الناظفين بالإنجليزية - على امتداد كركيتا - وشغل الناس . فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر التقدير الواسع الأرجاء ، لا يظن أنها إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي ، أو المولعين في قراء الغرب - وهم محفوظو العدد - بالوقوف على هذه الجواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نحم هذا المسح بعدد من الملاحظات :

للمحظوة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع غزارة إنتاجه . ولا يتقل كل

- بلا توقيع ، « منشورات حديثة » ، مجلة جيونال أول أفريك كوتشار ، المجلد السابع ( ١٩٧٦ ) . تذكر ترجمة أسبانية لثلاث عشرة قصة محفوظ ، عتارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و ١٩٧١ ، مع مقدمة من ثلث صفحات .

- فليس جونسون - ديفيز ، « الأدب العربي منرجا » . مجلة ميدل إيست إنترناشيونال ( سبتمبر ١٩٧٦ ) . تنويه بسلسلة « الكتاب العرب » التي تصدرها دار « هابان » للنشر بلندن . وتذكر من منشوراتها : « صبر صرصار للحكيم » ( ترجمة جونسون - ديفيز ) و « زلزال المثلث مخنوق » ( ترجمة تريغور دي جاسيك ) و « قصص عربية قصيرة حديثة » ( ترجمة جونسون - ديفيز ) و « عومر الجعري إلى الشمال للعب صالح » ( ترجمة جونسون ديفيز ) .

- ر . أوصل ، « كتاب عرب » . مجلة ميدل إيست إنترناشيونال ( أكتوبر ١٩٧٦ ) . عرض لوجهات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه .

- « روبرت برينجهورست » « قصص عربية قصيرة حديثة » . مجلة وولف لوفري لوفلي ( ربيع ١٩٧٧ ) . عرض لكتاب دنيس جونسون - ديفيز يذكر في ثلثه كتابا عنوانه : Modern Islamic Literature , by James Kritzeck . لم يقع في ، ولا أدري إن كان به شيء من محفوظ .

- لوفري دي جاسيك ، « رواية محفوظ الكرك : ضميم مصر الحديث » تحت حكم عبد الناصر - يتكشف . مجلة ذا ميدل إيست جيونال ( ربيع ١٩٧٧ ) . تحليل مفصل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي .

- فيكتور ج . و « لوج » ، ثلاث روايات مصرية معاصرة ، مجلة إيزيل ( كندا ) ( أكتوبر ١٩٧٩ ) . عرض للروايات التي ترجمها سعد الحيلاري . يتناول رواية الكونك رواية كرموف إشرود . و « لوفري دي جاسيك » .

- م . ج . ل . بيلوج . « القصص العربية الحديثة في ترجمها الإنجليزية : مقالة مراجعة » . مجلة ميدل إيست جيونال ( يناير ١٩٨٠ ) . يتحدث عن ترجمات ميروغان محفوظ ، و « هرس الزين للعب صالح ، و « رجال في الشمس لسان كنفاني » ( ترجمة هيلاري

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP. 31-32.
- Bringham, Róbert. 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P. 327.
- Le Gassic, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karuk: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed', The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring

1977), PP. 205-212.

- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ariel (University of Calgary, Canada), Vol. X, No. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January

1980), PP. (147)-158.

- Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP. (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 40 (September 1981), PP. 6-7 (On Children of Gebelawi).

# Periodical Essays and Reviews

- Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19-21.
- Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for *al-Majalla* (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17.
- Le Gassick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', *Middle East Forum* (February 1963).
- Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', *Daedalus* (Fall 1966), PP. 941-960.
- Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', *Books Abroad* (Winter 1967).
- Mossa, Matti. I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968) PP. 5-19.
- Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP. 143-161.
- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
- Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1 (January 1969), PP. 79-80.
- Anon. Review article of Denys Johnson-Davies' *Modern Arabic Short Stories*, *The Times Literary Supplement*, 3534 (20 November 1969).  
Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majalla* (February 1970), PP. 116-118.
- Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden: E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP. 24-35.
- Milson, Menahem. 'Najib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica* XVII (1970), PP. 177-186.
- Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. LX, No. 3. (July 1970), PP. 237-246.
- Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature* (1971). PP. 81-88.
- Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (76)-91.
- Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (178)-194.
- Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa: A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritna*', *Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP. 169-184.
- Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', *Books Abroad* (Summer 1971), PP. 559-560.
- Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), PP. 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
- Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusif Najm in *al-Adab* (Beirut) (November 1972), PP. 2-7.
- Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, Unesco: *Cahiers d'Histoire Mondiale*, Vol. XIV, No. 4 (1972), PP. 858-879.
- Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972) PP. 195-200.
- Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Najib Mahfuz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP. 115-125.
- Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Najib Mahfuz (11)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP. 15-27.
- Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), PP. 85-92.
- El-Manssour, F. 'Mirrors by Naguib Mahfouz', *Middle East International* (September 1973), PP. 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
- Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. (93)-107.
- Mikhail, Mona N. 'Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. (147)-157.
- Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. 161-163.
- Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz: Gods' World', *Books Abroad* (Summer 1974).
- Anon. (Other Recent Publications), *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
- Hanna, Subail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels', *Books Abroad* (Spring 1975), P. 371.
- Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal* (Summer 1975).
- Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP. (68)-84.
- Moussa-Mahmoud, Fatma. 'Arabic Novels in Translation', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP. (151)-153.
- Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), P. 158.
- Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), P. 23.

# A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order).

## Naguib Mahfouz Novels

- *Midaq Alley*, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966.
- *Miramar*, translated by Fatma Mousa - Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommoss and John Rodenbeck, introduction by John Fowles, London: Heinemann, 1978.
- *Al-Karnak*, in *Three Contemporary Egyptian Novels*, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Frederickton, New Brunswick: York Press, 1979.
- *Children of Gebelawi*, translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

## Short Stories

- *The Pasha's Daughter*, translated by F. el-Manssour, *Middle East Forum*, (October 1960).
- *Filfil*, translated by F. el-Manssour, *Middle East Forum*, (June 1961).
- *Hunger*, *The Scribe*, 4 (1962).
- *Zaabalawi*, *Arab Review*, 24 (1962).
- *God's World*, *The Scribe*, 9 (1964).
- *The Doped and the Bomb*, *Arab Observer*, No. 327 (1966).
- *Zabalawi*, *New Outlook*, 10 (1967).
- *Zaabalawi*, translated, with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in *Modern Arabic Short Stories*, London: Oxford University Press, 1967.
- *The Mosque in the Narrow Lane*, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wabba; Hanzal and the Policeman, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, Edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui. Dar Al-Maaref,

Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- *Under the Umbrella*, *New Outlook*, 12 (1969).
- *Sleep*, translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings* (April 1970)
- *Honeymoon*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971)
- *Child of Ordeal*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971).
- *Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories*, *Prism Supplement V*, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- *The Mosque in the Alley*, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, *The Muslim World* (January 1973).
- *God's World: An Anthology of Short Stories*, translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- *The Conjurer Made off with the Dish*, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in *Egyptian Short Stories*, London: Heinemann, 1978.

## II Works on Naguib Mahfouz Books.

Somekh, Sasson. *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels*, Leiden: E. J. Brill, 1973.

## Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. *Awlad Haritna by Naguib Mahfuz: Its Value as Literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt*, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. *The Modern Arabic Historical Novel*, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

## Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the *Thief and the Hounds*)
- Sakkt, Hamdi. *The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952*, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on *Radiab*, *Kifah Tiba*, *Al-Qubra al-Jadida*, *Zuqaq al-Midaqq* and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Concision and a Bibliography.
- Haywood, John A. *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London: Lund Humphries, 1971, PP. 206-207.
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. *Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel*, Leiden: E. J. Brill, 1971.

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary. *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, London: Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and *Pessim*.)
- Ostle, R. C. (ed.) *Studies in Modern Arabic Literature*, Teddington House, warminster, Wilts, England: Aris and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakktout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb taht al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick).

# ببليوجرافيا

## الرواية المصرية

(١٩٧٠ - ١٩٨٠)

□ صبرى حافظ

لا شك في أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمي أو أدبي جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التى تحصى مفردات المادة التى يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتوفى قديراً من الثقة على النتائج التى يتوصل إليها الباحث وقد تعامل مع مادة بحثه التى أتيح إحصاؤها وتجميعها سلا . ولكن أيضاً لأن توفر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام العارس سبلاً لاستقصاء طرائق أو طرق أسئلة قد تغيب عنه بباب هذه القوائم أو باعطارها . وقد تنامي الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام فرجه له المزيد من النمو والاطراد .

ومن السبل به أن أية قائمة متخصصة - في الأدب الحديث بخاصة - تصبح متخلفة عن الواقع الذى يحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن نشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في مصر واقع متحرك ومتطور دائماً ، ولكن أيضاً لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو العجوات فيها . ومهمة الحركة النقدية المسيحية والمصرية أن تعمل باستمرار على رأب هذه العجرات . وعلى إكمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكاملها ، لأن المحصر الشامل الكامل ، الذى لا يأتيه الرب من أى جانب ، لا تطفئه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانيات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية ونسافرها . لأن ينقص بعض أفرادها كالجوارح على إنجازات بعضهم بالانجام أو التبرع .

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنحة الأولى للنشاط الروائي في مصر عام ١٨٩٧ حتى آخر عام ١٩٩٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة في العام التالي بمجلة ( الكتاب العربى - عدد ٥٠ - يوليو ١٩٧٠ ) التى كانت تصدرها دار الكتاب العربى آنذاك ، وهى الدار التى أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقائمة اليوم ليست إلا لمحة من تلك القائمة الأولى وتكمله له . ومن هنا لإننا بدأنا من حيث انتهت القائمة الأولى وقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذى أعددت فيه القائمة الحالية .

وتعتمد هذه القائمة نفس منجز القائمة السابقة من حيث إنها - كأتى عمل ببليوجرافى سليم - ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية ، يدرج بعضها وينبى البعض الآخر . وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصراً على كل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الآلة الرخيصة ، ومحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية وليس إلى جنس القصص . وقد أغلقت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزوجية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السرد الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التى تخرج بها عن مجرد تسجيل الحواطر والذكريات .

وقد رتب القائمة ترتيباً أبجدياً حسب اسم المؤلف ، ثم رتب الروايات أمام كل مؤلف ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة . ومكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أظفل ذكر المكان فعنى هذا أنه في القاهرة - وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات . وبعد ذلك نجى سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادى هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهراس هذه الدار ونشرتها . ثم حاولت استكمال ما ينقص من معلومات على قدر جهدى من مطابقتها ومن مكينات الأصحاح . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعى ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مائة . وكل ما أستطيع أن أزعمه أنى بملت قصارى جهدى حتى تكون كذلك .

إبراهيم أحمد محمد

إبراهيم الحني

إبراهيم الخطيب

إبراهيم زكي الساهي

إبراهيم عبد الحليم

إبراهيم عبد المجيد

إبراهيم عجيل

إبراهيم الورداني

أبو الحافظ أبو النجاء

إحسان عبد القدوس

أحمد الشيخ

أحمد الصاوي محمد

أحمد جهاس صالح

أحمد عبدلنعم وهب

أحمد فريد محمود

أسما حليم

إسماعيل ولي الدين

عائقة الأسلاف ، مطبعة المروة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص

النسر والصقر ، مطبعة المروة ، [ ١٩٧٨ ] ، ٣٧٤ ص

دموع من الدم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص

من الذاكرة في الربيع (غرام رسام) : الحقبة المصرية العامة لتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص

غراميات طيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص

الطريق ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص

ابن الإنسان ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص

في باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص

في الصيف الساج والسنين ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص

مذكرات خادمة ، للكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص

برجيس (التصنيف للفقود) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ج٢ ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص

شد مجهول ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص

دمي ودموعي وابتهاماتي ، دار الشرق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص

المهاد والفرع الأبيض ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص

ونسيت أني امرأة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص

لا تتركوني هنا وحدي ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص

الناس في كفر عسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص

حياة قلب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص

عترة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص

لأر ابن عترة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص

هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمي ، قويسنا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص

الحب وحده لا يكفي ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص

حكاية صيده صيد الرحمن ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص

حرام الملائيل ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص

الأنار ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص

حصص أحمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص

بحيرة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص

طارق اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص

السلخانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص

دار الطماح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص

ثلوث خلت الفسق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص

الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص

رحلة الشتاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص

الباطنية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص

الماشوقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص

أحزان مقطرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص

زقاق المسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص

منزل العائلة المسمومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص



وثلث إلى الأبد أصله ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧١ ، ١٨٥ ص	إقبال بركة
الصمت والصدى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٤١ ص	أمين الميرطي
ليالي الشمس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	
الساعة تدق العاشرة ، دار الشعب ، ١٩٧٠ ، ١٣٥ ص	أمين يوسف غراب
بنك القلق ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ١٩٠ ص	توفيق الحكيم
هل أنا آتمة ، مطبعة مصر ، ١٩٧٥ ، ٢٠٧ ص	تيسير التدم
أمواج ولا شاطئ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٤٥ ص	لروت أباطه
جذور في الهواء ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٠٢ ص	
الغصن ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٦ ، ٢٠٠ ص	
حبي يتسم ، الدار الثقافية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	لروت نظم
البلدى يركل ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص	جاذبية صدى
وللنهم الشيطان ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٦٢ ص	جمال حماد
الزويل ، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤	جمال الميخائيل
الزوى بركات ، مكتبة مديري ، ١٩٧٥ ، ٢٤١ ص	
الزواجر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٤٠ ص	
ولقاع حارة الزهراني ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ٤١٨ ص	جبلان حمزة
النسبة والحقيقة ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ ، ٢٠٤ ص	
الزوجة المأزومة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص	
زوج في افراد ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١٢٦ ص	
القضية ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ٢٢٣ ص	حامد الشرفاوى
حياة فنان ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص	
هياة حكاية ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٥ ، ٢٠٨ ص	حسن رشاد
الأعراف ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٨ ، ٢٩٤ ص	
الأقمة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢٤٤ ص	
خطايا الصبور ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٩ ، ٢٦٨ ص	
الطش ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٣ ، ٢٥٦ ص	حسن محسب
وراء الشمس ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص	
العشق ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٢٨ ص	
الصهي والليل ، مطبعة دار نشر الثقافة ، الإسكندرية ، ١٩٧٠ ، ٢١٨ ص	حسى نصار
حب وكفاح ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص	حسن عويس مطر
آدم يعود إلى الجنة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٧٦ ص	حسن مؤنس
اللب عارج الحيلة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ١١٢ ص	حمى شلى
الأرياش ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢١٨ ص	
احصل الشيطان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ ، ١١٠ ص	دربة رسم
المرب الأكمير ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، ١٤٦ ص	
فص ملح وذاب ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١١٨ ص	
عين الزاهب ، دار النشر العربى ، ١٩٧١ ، ١٥٠ ص	رؤوف الجوهري
شاهته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص	راشد عبد الله
كلهم أعداء ، دار أسامة للطباعة ، ١٩٧٩ ، ٥٤٠ ص	رجاء عيش
رسالة الوداع ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٢ ، ١٣٦ ص	رزق عبدالحكيم عامر



الحب في حياتي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص	رشاد رشدي
الحب همسا ، م . أخيل اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص	رشدي صالح
عشرة أيام تكل ، مطبعة الخيزرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص	رشيدة مهران
السكن في الأدوار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص	رفعت السجد
أنا وثقوا وماعت ، المجلس الأعلى للثقافة والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص	راني بدوي
عيد تحت الشمس ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص	رمسيس جرجس
هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص	رمسيس لبيب
الأيام الخطراء ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص	زكي مبارك
بن آدم وحواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص	زينب رشدي
يحدث أحيانا ، دار النصب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص	زينب صادق
عندما يقترب الحب ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	
لا تسرق الأحلام ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص	
السراية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص	سامي البنداري
البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص	محمد حامد
أمنحة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص	محمد الحاددم
جلالير ، أفلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	محمد سالم
بوابة مرور ، أفلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	
البدن والأحشاء ، مطبعة الروادي ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص	
أيام العمر أو الشتاء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	محمد اللقدم
أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص	سليمان ليافس
هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصري السمبصري ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص	صير عبد الباقي
امرأة في الظل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص	سوسن عبدالكريم
أطول يوم في تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص	السيد الشورجي
قصة الأشجان ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص	السيد عبد الفتاح
الشمس والحفاليش ، مطبعة المنفى ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص	شكري يس يوسف
الحق ، مكتبة الكمال ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص	شوقي بلري
الموت والتفاحة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٣٣٦ ص	شوقي عبد الحكيم
الفصحك والدماة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص	
الشيك ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	صالح جردت
البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص	صالح مرسى
السجين ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص	
فساد الأمكنة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	صبري موسى
الزبد والسكين ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	صلاح الملا
نجمة أغسطس ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص	صنع الله إبراهيم
عاصلة في قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص	صوفى عبد الله
بيت في الريح ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص	هبة الشرقاوى
الأسوار العالية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص	هباس الأسواني

- عبدالحاميد جوده السحار  
عبد الرحمن عجاج  
عبد الستار أحمد فراج  
عبد الستار محمد خليل  
عبد السميع المصرى  
عبد العزيز الشاوى  
عبد العزيز محمود  
عبد الفتاح الجميل  
عبد الفتاح رزق  
عبد الفتاح محمد عثمان  
عبد الفتاح يحيى  
عبد الكريم محمد  
عبد الله الطرنى  
عبد النعم الصاوى  
عبد الحامد عبد الرحمن  
عبد الوهاب الامرانى  
عبد الوهاب دارود  
عبدل فهد  
عزت الأمير  
عزى لبيب أحمد  
عصام دواز  
عفى حلمى حارة
- الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص  
شبه نبيه البشر ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص  
النصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص  
البحث عن بندقية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص  
حرب بين النصارى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص  
الحب لا يموت ، المطبعة المائلى ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص  
حب بلا حدود ، المطبعة الأهلية ، السلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص  
السعادة الفاضلة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص  
حصار التلم ، مطبعة ربحان ، السلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص  
سراب الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص  
الحروف ، مطبعة عبده وأثور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص  
وقائع حاتم القليل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص  
حنيفة زهران ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص  
عودة الحياة ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص  
مأساة التهور ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص  
نصف نجرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١١٤ ص  
جمعية واحدة لرجلين ، المركز المصرى للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص  
ليح البنايع ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]  
العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص  
فجر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص  
الساقية (التيه) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص  
طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص  
دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص  
والحب لغوى ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص  
كاداراً ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص  
زهرة لفرطل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص  
ثم ضحكك النعنع ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص  
الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص  
نفاية الوجدانية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص  
سلى الأمرونية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص  
وحيث السامعة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص  
اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص  
الرجل والنساء ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص  
نصف الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص  
الحساب يا ملحو زليل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص  
رغبة سرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص  
أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص  
الغيران والرجال ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص  
قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص  
أعلاق الأيام ، مطبعة رئيسى بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص



علاء حامد	حافظ الهم ، دار الجليل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص رجل داخل مطب ، دار الجليل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص الحقيقة العاصفة ، مكتبة شريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
علي أمين	آخريوم في الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
علي البارودي	مسافرون بغير زاد ، للكتب المصرية الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
علي شلش	عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
علي المغربي	رحلة إلى الشمس ، دار لوزان ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين عيسى	الديانة الثلاثون في الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، للتصوير ، [ ١٩٧١ ] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغريان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧١ ، ١٦٠ ص
عمرو حلمي	اللبانة الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص زوجة من الأشباح ، دار مسون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
فالح حمزة أبو الفرج	الضبابين الحمر ، المكتبة المصرية الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
غبريال وهبة	الدوام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص ليال لانتسي ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
فؤاد حجازي	المحاصرون ، مطبعة طرمان ، المتصورة ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص رجال وجهال ووحاص ، مطبعة طرمان ، المتصورة ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص الأسرى يقيمون المأزيس ، مطبعة طرمان ، المتصورة ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص الصورة ، مطبعة طرمان ، المتصورة ، ١٩٧٧ ، ٨٠ ص الزمن للمساح ، شركة الطرقي للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص القرصاء ، شركة الطرقي للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص ناخلة على بحر طاح ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فتحي الإياري	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فتحي أبو الفضل	الغرب الصيق ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص عبدالباق وبناته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص الجحيم في الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ١٠٠ ص لا تفصلوا الرجل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص قلوب في الغربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص حالية على الشوك ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص دموع على ذكري ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص لكن شيئا ما يبل ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص مفتاح في باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص الشمس تشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فتحي رضوان	خط الجنة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فتحي رضوان المنجي	الحساء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فتحي الرمل	الضراع ، دار الطباعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فتحي سلامة	المزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فتحي عبدالله الخمر	عنواه الأمل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص قصر المملكات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

- لصلى خانم البحر، دار التحرير، ١٩٧٠، ٩٦ ص  
زينب والعرش، م. روز اليوسف، ١٩٧٦، ٥٢٤ ص  
الأليال، م. روز اليوسف، ١٩٨١، ٣٦٦ ص
- قصي فضل التتم، مطبعة الحرفة، ١٩٧٤، ٥١٢ ص  
طهري فايد هكذا هي، لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧٢، ١٠٤ ص  
فوزية جرجس يوسف أيام من نار، المطبعة العربية الحديثة، ١٩٧٢، ٩٢ ص  
فوزية كبيب البرهي الشهيد العظيم، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ١٩٧٠، ١٥٠ ص  
فوميل ليب رصيد الحياة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ٣٢٧ ص  
كاتيا ثابت ولاعزاء للسيدات، دار الهلال، ١٩٧٩، ١٦٢ ص  
كمال القلش صدمة طائر هرب، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥، ١١٤ ص  
لوسي بطروب عيون ظلة، شركة توزيع الأخبار، ١٩٧٠، ١٧٦ ص  
محمد طوبيا دوائر عدم الإسكان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ١١٢ ص  
أبناء الصحة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ١٥٠ ص  
المزلاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٦ ص  
عروة المصاطبة الأرضية، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ١٣٤ ص  
حنان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١، ١٩٠ ص
- محمد البساطي التاجر والتفاش، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٦، ١٧٨ ص  
الحلبي الزجاجي والأيام الصعبة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ١٢٨ ص
- محمد جبريل الأسوار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ١١٠ ص
- محمد جلال الروم، دار الحنا للطباعة، ١٩٦٩، ١٩٨ ص  
الأني في مناورة، دار الحنا للطباعة، ١٩٧٠، ٨٢ ص  
للحرفة، دار الشعب، [١٩٧٠]، ١٦٠ ص  
الحب، دار الحنا للطباعة، ١٩٧٢، ٣٠٠ ص  
انقلابان، دار الحرية، ١٩٧٥، ٢٢٢ ص  
قهوة الموائد، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ٢٢٠ ص  
لغة القرية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠، ١٩٢ ص
- محمد الخديدي الجبلان، كتابات معاصرة، ١٩٧٢، ٢٢٠ ص  
شبان هذه الأيام، دار العلم للطباعة، ١٩٧٣، ١٤٤ ص  
شخص آخر في المرأة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ١٤٨ ص  
قبل أن يبيض الظلام، دار الهلال، ١٩٧٨، ١٦٢ ص  
امرأة أخرى، م. أخبار اليوم، ١٩٧٨، ١٦٠ ص
- محمد خليل عتمة يأتي الليل، مطبعة النهضة العربية، ١٩٧٢، ١٨٢ ص
- محمد الراوي الجد الأكبر منصور، دار آتون، ١٩٨٠، ٨٠ ص
- محمد السيد شوشه ملائكة العذاب، مطابع الأخبار، ١٩٧٠، ١٥٢ ص
- محمد شريف الحياة البروة، مطبعة التقدم، ١٩٨٠، ٤٩٦ ص
- محمد صالح القمودي الهندي.. ولدي، مطبعة دار التأليف، ١٩٧٢، ١٥٦ ص..
- محمد عباللة أنزان الكرنك، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٦، ٦٤ ص
- محمد عبدالحليم عبدالله قصة لم تم، مكتبة مصر، ١٩٧١، ١٨٦ ص
- محمد عبدالرازق مناع غيرة الأمل السعيدة، سجل العرب، ١٩٧١، ١٤٢ ص
- محمد عطيل التفاحة والجمجمة، دار المعارف، ١٩٧٣، ٢٠٠ ص  
فتنازيا فرعونية، دار الهلال، ١٩٧٣، ١٦٢ ص

- محمد علي أحمد  
الطبعة والسحب . مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص  
عشيق نشوى ، مطبعة محمد عهده ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص  
نشوى في أحضان الحب ، المكتبة الشخصية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
- محمد علي محمد  
للحبا الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص  
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
- محمد يوسف القعيد  
أخبار عزة النسي ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص  
أيام الجفاف ، مكتبة منبولى ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص  
اليات الشعرى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص  
في الأسبوع سبعة أيام ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص  
يحدث في مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص  
الحرب في بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨  
شكاوى المصري الفصح ، دار للولف العربى ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
- عمود تيمور  
بنت اليوم ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
- عمود حنى  
للهاجر ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص  
حظية عاوية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
- عمود دياب  
أسوان مدينة ( طفل في الحى العربى ) ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
- عمود الشربجي  
الفرود ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص
- عمود عوفى  
أرجوحة لا تفهم بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص
- عمود عوفى عبدالعال  
سكر مر ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٦٠ ص
- عن سمكة . دار الكلمة . بيروت ١٩٨٠
- عمود فوزى الزكى  
الشرب من ذات الكأس يا هلا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص  
أرضنا الطيبة ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
- مختار السويلى  
زوع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص .
- مسرة نعان الطباع  
قلوب من زجاج ، مكتبة الأناجر المصرية . ١٩٧١ ، ٩٦ ص
- مصطفى أمين  
سنة أولى حب ، للكتب المصرى الحديث . ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص  
ست الحسن ، الكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص  
لا ، الكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
- مصطفى محمود  
المخرج من النابرت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص  
المنكوبت ، دار النهضة العربية ، [ ١٩٧٧ ] ، ١٢٠ ص
- مصطفى المنجلي  
خطوات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص  
الراهية والمحبوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
- مصطفى نصر  
الصحود فرق جدار أملس ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية - ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
- مكاوى سيد  
الركض وراء الضوء ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
- مكرم فهم  
المخرج من المائدة ، دار العلم للطباعة . ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
- مدوح سليم  
إشراق من الجنوب ، دار افلاخ . ١٩٧٣ - ١٤٨ ص
- مدوح مصطفى عبدالرازق  
لو أنصف الدهر ، المطبعة العامة للكتاب . ١٩٧٥ - ١٥٢ ص
- موسى صبرى  
حبيبى أهه الحب ، دار التصوير . ١٩٧١ ، ١٥٨ ص  
الجبان والسحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص  
كفانى يا قلب ، للكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ - ١٥٨ ص  
غرام صاحبة السمو ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



- نادية عبدالمجيد  
نجيب الكيلاني  
نجيب محفوظ  
نعم عطية  
سعاد شريف  
نوال السعداوى  
هارون هاشم رشيد  
هدى جواد  
نجى الزجراوى  
نجى الطاهر عبدالله  
نجى محمد زكى  
يوسف عز الدين  
يوسف السباعى  
يونس الحضرراوى
- أبر العلاء بكيت من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩  
فاضل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٣٧٢ ص  
نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ٣٨٠ ص  
علاء جاكوتا ، دار الاضواء ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص  
على أبواب خير ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص  
عائلة الضال ، دار الاضواء ، بيروت [ ١٩٧٤ ] ، ١١٩ ص  
ليلى تركستان ، دار الاضواء ، بيروت ، [ ١٩٧٤ ] ، ١٧٦ ص  
رمضان حبيب ، دار الاضواء ، بيروت ، [ ١٩٧٤ ] ، ١٤٤ ص  
الرابا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص  
الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص  
الكركك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص  
حكايات حارثا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص  
قلب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص  
حطيرة الحرام ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص  
ملحمة الحرافيش ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص  
عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص  
أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص  
ليلى ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص  
الأشهاد الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص  
قاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص  
سكان العالم الثالث ، مطبعة الأمانة ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص  
الغائب ، هيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٧ ص  
المباحثة عن الحب ، هيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص  
سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص  
جريمة لم تتركب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص  
المنش على الصراط ، دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص  
الطوق والأسورة ، هيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص  
تساوير من الزراب والماء والشمس ، دار الفكر لمطهر ، ١٩٨١  
الحواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص  
رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص  
نوم وشمس ولوزة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٧٨ ص  
يوسف عز الدين يصي الرجل الذى باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص  
استناده على شفتيه ، مكتبة الحنايى ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص  
البحر مقلقة ، مكتبة الحنايى ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص  
الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



# الرواية السورية

١٨٦٥ - ١٩٨٠



## شكري ماضي

- |      |                                |                       |      |                        |                           |
|------|--------------------------------|-----------------------|------|------------------------|---------------------------|
| ١٩٧٦ | ملكوت البهاء                   | - بحري الذهبي         | ١٩٢٨ | عرات الليث             | - إبراهيم أنور فوق العادة |
| ١٩٧٧ | ظافر الأيام العجيبة            |                       | ١٩٦٥ | ثائر من بلدتي          | - إبراهيم المرجاني        |
| ١٩٧٣ | لمبة الشيطان                   | - سعيد كاتل كوما      | ١٩٧٦ | حبيبي ياسحب الثوت      | - أحمد دارود              |
| ١٩٧١ | أبو صابر                       | - سلامة عير           | ١٩٧٦ | دمشق الجميلة           | - أحمد يوسف دارود         |
| ١٩٤٩ | يوميات هالة                    | - سلمى الحفار الكزري  | ١٩٧٦ | الحول                  |                           |
| ١٩٦٥ | عنان من إشبيلية                |                       | ١٩٦٠ | عي يعود المظفر         | - أدوب النحوي             |
| ١٩٧٥ | الرفقائل المسر                 |                       | ١٩٦٥ | جربسي                  |                           |
|      |                                |                       | ١٩٦٩ | عرس فلسطيني            |                           |
| ١٩٠٧ | رماد لائلوروه الريح            | - صليان كاتل          | ١٩٦٢ | فيب                    | - أميرة الحسبي            |
| ١٩١٣ | فجائع الباسين                  | - شكري النسل          | ١٩٦٢ | الأزاهير الخمصر        |                           |
| ١٩٣٧ | نتائج الإطمان                  |                       | ١٩٦١ | زمن الرعب              | - إنعام الجندى            |
| ١٩٣٩ | سهم                            | - شكيب الجباري        | ١٩٦٣ | الحب والوحل            | - إنعام لسلانة            |
| ١٩٤٦ | قندر يلهو                      |                       | ١٩٦٢ | نرسيحس                 | - أنور قصيباني            |
| ١٩٤٦ | كوس تفرح                       |                       | ١٩٦٨ | جطلون تسمق الصور       | - بدیع حلي                |
| ١٩٦٠ | وداعا يا أظفيا                 |                       | ١٩٧٣ | أحلام على رصيف محروح   |                           |
|      |                                |                       | ١٩٦٢ | في المنفى              | - جورج سالم               |
| ١٩٥٩ | حمر الشباب                     | - صباح محي الدين      | ١٩٦١ | ذهب بريدنا             | - جورجيت حوش              |
| ١٩٦٤ | النصاة                         | - صلي إسماعيل         | ١٩٦٥ | عشيقه حبيبي            |                           |
| ١٩٧٢ | ملح الأرض                      | - صلاح ذهبي           | ١٩٥٩ | قصة عاطفة              | - حبيب كحالة              |
| ١٩٧٣ | لوار من بلدتي                  | - صلاح مزهر           | ١٩٥٦ | مكاتب الغرام           | - حبيب كاتل               |
| ١٩٥٩ | عروس العرائس                   | - صلاح الدين المنجد   | ١٩٧٠ | أنجراس البشج الصغيرة   |                           |
| ١٩٧٦ | وردة الصباح                    | - عادل أبو شب         | ١٩٥٤ | المصايح الزرق          | - حنانينا                 |
| ١٩٦٥ | الألوهية والحقيقة              | - عبد الإله مجي       | ١٩٦٦ | الشرار والناصفة        |                           |
| ١٩٠٨ | عديسة                          | - عبد الرحمن الزهراري | ١٩٦٩ | التلج ياتي من النافذة  |                           |
| ١٩٥٩ | باسمة بين السموع               | - عبدالسلام المصيل    | ١٩٧٣ | الشمس في يوم غام       |                           |
|      | لوران الحب الثلاثة بالاشراك مع |                       | ١٩٧٥ | الباطسر                |                           |
| ١٩٧٣ | أنور قصيباني                   |                       | ١٩٧٥ | بقايا صور              |                           |
| ١٩٧٤ | قلوب على الأسلاك               |                       | ١٩٧٧ | المستغرق               |                           |
| ١٩٧٧ | أزاهير نشرين للمعانة           |                       | ١٩٨٠ | الموصد                 |                           |
| ١٩٧٩ | المعمورون                      |                       | ١٩٦٨ | الفهد في مجموعة        | - حيدر حيدر               |
| ١٩٧٤ | من عب الفقر                    | - عبدالعزيز حلال      |      | (حكايا التورس المهاجر) |                           |
| ١٩٠٣ | فتاة إسرائيل                   | - عبدالمسيح أنطاكلي   | ١٩٧٤ | الزمن الموحش           |                           |
| ١٩٧٠ | كأرب الزمن الثقيل              | - عبدالحق حجازي       | ١٩٧٨ | الوهرل                 |                           |
| ١٩٧٠ | السنديانة                      |                       | ١٩٥٨ | جريمة الناس            | - خليل السباعي            |
| ١٩٧٧ | اليقوتني                       |                       | ١٩٤٤ | قصر الجمالجم           | - خير الدين الأيوبي       |
| ١٩٥٣ | عصام                           | - عبدالوهاب الصافي    | ١٩٤٨ | عفاف                   |                           |
| ١٩٥٧ | أحلام الربيع                   | - عاد تكريتي          | ١٩٥٠ | قلوب                   |                           |

١٩٧٤	سقوط الفرنك	- نسب الاخييار
١٩٧٢	الأيام التالية	- نصر ضايل
١٩٦٠	من رواء القبر	- نظير زبون
١٨٨٠	القصة الأملية وأنها	- نجان عبد القاسم
١٨٨١	مرشد وفنته	
١٨٨٢	أنيس	
١٩٦١	للهزيمون	- هاني الراهب
١٩٦٩	شرح في تاريخ طويل	
١٩٧٧	ألف ليلة وليلة	
١٩٥٩	في الليل	- هيام نويلاق
١٩٧٦	أوصفة السم	
١٩٥٠	أزوى بنت الخطوب	- وداد سكاكى
١٩٥٢	الحب المحرم	
١٩٦٥	شقاء البحر الياس	- وليد إعلاصى
١٩٦٩	أنطوان السيدة الجميلة	
١٩٧٣	السرور إلى أعلى	- وليد الحجار
١٩٥٩	مذكرات منحوس أفندى	- وليد مدغنى
١٩٧٢	غراء في أوطاننا	

#### كتب وردت للمجلة

- مطلع النور أو طوابع البعثة المحمدية : عباس محمود العقاد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- خريطة السماء : ثروت أباطة . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- ديوان شوقي توفيق وشرح الدكتور أحمد الحوق محمدان . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- الأسم السامية : حامد عبد القادر . مراجعة . د . عوف عبد الرؤف . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- تحريك القلب عبده جبير . دار ألف ياء بالاشتراك مع المركز العربى للبحوث والنشر . القاهرة ١٩٨٢ .
- مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنكليزى . اختارها وترجمها د . عبد الوهاب المسيرى وعبد على زايد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ .
- القارة : عبد الحامد المسيق ، أوراق للنشر . القاهرة .
- الناس في كفر صكر : أحمد الشيخ ، طبعة . المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ .
- من نور الخيال ، وصنع الأجيال في تاريخ القاهرة . شرع نؤاد حداد . روز اليوسف . ١٩٨٢ .

١٩٦٩	حسن جبل	- فاروق زردود
١٩٦٩	لن تسقط المدينة	
١٩٧٠	لللاجئين والسادة	
١٩٧١	الحفاة وحسن حنين	
١٩٧١	المكتسبون	
١٩٦٤	ثم أزهر الحزن	- فاضل السباعى
١٩٦٣	فريسا	
١٩٦٤	الظلم والبرع	
١٩٦٨	رياح كانون	
١٨٦٥	غابة الحق	- فرنسيس مرائش
١٨٧٢	دار الصنبل في غرائب الصنبل	
١٩٧٧	الصنبل والبحر	- فيروز مائل
١٩٦٥	أيام مغربية	- فر كلال
١٩٧٧	بستان الكرز	
١٩٧٢	حكاية البيت الشامى الكبير	- كاظم الداخلى
١٩٥٩	أيام معه	- كوليت الحورى
١٩٦١	ليلة واحدة	
١٩٧٥	ومن صيف	
١٩٧٦	دعوة إلى الفتيحة	
١٩٦٠	للرج تحت الشمس	- ليلى الباقى
١٩٦٩	زهرة في قبر	- محفوظ أريب
١٩٧٠	بابل الحاطقة	
١٩٧٣	نهر ينسوى	
١٩٧٨	المراى	- محمد إبراهيم العلى
١٩٧٨	الطليسان	
١٩٥٥	إعترافات الشيطان الأزرق	- محمد حاج حسن
١٩٧٣	فينسوس	- محمد حسن شرف
١٩٦١	غروب الآلهة	- محمد الراشد
١٩٦٥	المصورون	
١٩٧٢	الغاسى العاشقة	- محمد غازى عزابى
١٩٦٣	المطسبون	- محمد كامل الخطيب
١٩٧٠	من يصلح الأندلس	- مصلح سمام
١٩٦٠	جبل القدر	- مطاع صغدى
١٩٦١	لاثر محترف	
١٩٢٩	سيد فريش	- معروف الأرنؤوط
١٩٣٦	عمر بن الخطاب	
١٩٤١	طارق بن زياد	
١٩٤٢	فاطمة البسول	
١٩٦١	فقدت ولدى	- مكرم حافظ
١٩٧٠	الأنيسر	- مدوح عدوان
	لطائف السر في سكان الزهرة	- ميخائيل الصفا
١٩٠٧	والعمر	
١٩٧٠	ينداج الطوفان	- نبيل سليمان
١٩٧١	السجين	
١٩٧٣	للج الصيف	
١٩٧٧	جرماتسى	
١٩٧٤	الشيخ ومعاراة الدم	- نذير العظمى
١٩٦٤	سلاسل للمضى	- نزار مؤيد العظم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أستشهد أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

# دار نهضة مصر للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

## تقدم لقراءنا مختارات من فنون الرواية العربية

القصص في الشعر العربي إلى أوائل القرن العشرين للأستاذ علي الجدي باصف  
الحياة الماطية بين العنصرية والصوفية للأستاذ محمد غنيم خلال  
ليلي والمجنون أو الحب الصوفى للأستاذ محمد غنيم خلال  
قصص وروايات للأستاذ محمد ممدوح

## ومن مؤلفات الأستاذ عبد المنعم الصاوى

تفاحة في طبق مشروخ ١,٠٠٠  
وف عصرنا صديق ١,٥٠٠  
دعوى نروى لكم قصتي  
ثم ضحكتم الدعوى ١,٠٠٠

## ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباظة

جيوط السماء ١,٥٠٠  
تقوس من ذهب وعحاس ١,٢٥٠  
قصر على النيل ١,٧٥٠  
عائلة الأعمى ١,٧٥٠  
أوقات عادية ١,٥٠٠  
السباحة في الزمان ١,٦٥٠

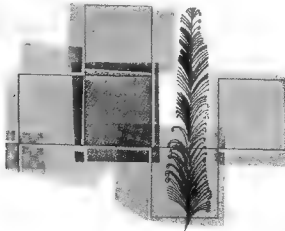
## ومن مؤلفات الأستاذ محمود تيمور

أنا القتال وقصص أخرى ٥٠٠  
الأيام المنة وقصص أخرى ٣٥٠  
أبو عرف وقصص أخرى ٥٠٠

٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٣٧  
تلفون  
طرابلس دار النهضة  
٩٢٨١٥ NAHIDA-LIN  
نكس

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨  
سجل مصادر ٢١٨٥  
سجل لك ٢١

١٨ شارع كامل صديق بالقاهرة - القاهرة



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

فصول

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

مجلة النقد الأدبي

شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د. سمير سرحان

د. عز الدين اسماعيل



الثقافة

الجديد

القصة

الحرية

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

بالاشتراك مع نادي القصة

الأصالة • المعاصرة

نصف شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د. رشاد رشدي

ثروت أباطة

شهرية

رئيس التحرير

د. عبد العزيز الدسوقي

ماهر جاد

وفتريباً

● دنيا الشعر ٨ عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة

● السينما ٨ عن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة



## THIS ISSUE ABSTRACT

---

Tāher 'Abd Allāh's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, Yehia al-Tāher has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling; a world filled with motion, vigour and conflict. His novels 'al-Tūq wa al-Yawara', 'al-Haqā'iq al-qadīma Šaleha liethārit al-dahsha' and 'Taṣawwir min al-Turūb wa al-Mā' wa al-Shams' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue.

Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing *al-Ard* and *Fontamara* as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād  
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer, **Hanān al-Sheikh**, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, '**Faras al-Shayṭān**'. The writer believes that her third novel '**Hikāyet Zahra**' represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through **Hanān al-Sheikh's** use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. **Hāmed Ṭāher** writes on "**Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction**" asserting that **Proust's** '**A La Recherche de Temps Perdu**' is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to **Ṭāher** this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for **Proust** is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". **Proust's** artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. **Proust** is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, **Andrew Gibson**, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for **Faṣṣil** entitled "**Some Observations on Narrative and Humour**". He refers to **George Meredith's** observations concerning **Molière's** characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter, according to **Bergson**, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. **Gibson** presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that

nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, **Layla 'Anān** deals with the phenomenon of "contradiction" in **Al-Manfalut's** work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. **Layla 'Anān** points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. **Al-Manfalut's** novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their loosens and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. **Al-Manfalut's** own stories clearly contradict his translated novels. **Layla Anan** concludes that **Al-Manfalut** rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "**The Novels of Yehia al-Tāher**" by **Ṣabīḥ Ḥāfez**. The writer points out that **Yehia al-**

# THIS ISSUE ABSTRACT

**Maguid Toba.** She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

**Sāmi Khashaba** in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an Investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and poetic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Mohamed Badawi** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawi's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in 'Ayām al-'Insān al-Sab'a' by 'Abd al-Hakeem Qasim, 'al-Haqā'iq al-Qadima Saleha li'tharit al-Dahsha' by Yehia al-Tāher 'Abd Allah, 'Nigmat 'Aghustus' by San 'Allah 'Ibrāhīm, and 'al-Zenī Barakāt' by Gamāl al-Ghitānī. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been

dominated by an anachronistic productive mode, hence, its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

**Sizā Qassem's** study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture. According to **Sizā Qassem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary". Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, 'al-Zenī Barakāt' by Gamāl al-Ghitānī, 'Hikayāt 'I'āmir' by Yehia al-Tāher 'Abd Allah and 'al-Laggha' by Sa' 'Allah 'Ibrāhīm to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dāyīm** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce's** novels, up to the contemporary Arabic novel, 'Mirāmār' by **Naguib Mahfuz**, 'Ayām al-'Insān al-Saba'a' by 'Abd al-Hakīm Qassem, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by **Layla Ba'labaki** in her two novels 'Ana 'Ahyā,' and 'al-'Alīja al-Mamsukha. He concludes with a study of a Young



naturalistic and the realistic novel, *Le Roman Fleuve*. Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel

This part starts with a study by **Fatuh Ahmed**, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article, the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. **Fatuh Ahmed** thus cites the compromising approach taken by **Issa 'ibid** in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language: a language that is neither classical nor colloquial like that of **Tawfiq al-Hakim** which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of **Ali al-Ra'i**, **Mohamed Mandur**, and **Shukri Ayad** who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

**I'idal Osman** then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to

the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely, "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of **Yusef 'Idriss's** novels, *al-Baida'* and *Qisat Hub*, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

**Angli Boutsos Samani** writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses; on the one hand, it manifests the novelist's philosophical, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (**Henry James**, **Philip Stevick**, **Norman Freedman**, and **Percy Lubbock**) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of **Qandil Om Hashem** by **Yehia Haqi**, **Miramur** by **Naguib Mahfuz**, **Al-Harami** by **Yusef 'Idriss**, **Ghorfat al-Mussadafa al-Ardiyah** by

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation 'Abd al-Rahmān Fahmī stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed "the thriller" (*al-Ruwāya al-Bōltsiya*) is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since Oedipus up to The Brothers Karamazov.

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "science fiction" Essām al-Bahīyy has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of Niḥād al-Sherīf's novel, *Qāhira al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to Essām al-Bahīyy succeeds on the technical level.

In the third article in this part, Samia Aḥmed deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional

"historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses al-Chiṭānī's *al-Zaim Barakat* and Naguib Mahfūz's *al-Karnak* which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled "Generations in the Egyptian and Turkish Novel". This study deals with the "generation novel", a genre established by Naguib Mahfūz in his *al-Tholāthiya* (Triology). Naguib Mahfūz's *Tholāthiya* is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, Yaḡūb Qāḍī depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "Panorama". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. Mohamed Herīdī has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

---

Whereas the fourth issue of *Fuṣūl* dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila 'Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely al-Ghāzī and al-Hamāthānī.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. Fadwa Māltī-Douglās, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, Fadwa Māltī-Douglās chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by al-Ṭayyib Ṣāleḥ, Naguib Mahfūz and 'Abd al-Salām al-'Ogellī, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for al-Ṭayyib Ṣāleḥ is a source of health and happiness, for al-'Ogellī a source of destruction, and for Naguib Mahfūz, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, Waleed Mouneer, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels, the levels of language, character, and events. Mouneer analyses these different levels in three contemporary novels, 'al-Zu' by Gamāl al-Ghīṭānī, *Dawā'ir 'Adam al-'Imkān* by Maguid Tobī, and *al-Ṭāgīr wa al-Naqāsh* by Moḥamed al-Bussātī. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by 'Abd al-Raḥmān Fahmī dealing with a genre neglected by scholars, namely that of the *detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

مجلس الهيئة المصرية العامة للكتاب



**Publisher By:**  
General Egyptian Book Organization Press

# FUSŪL

---

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

**Editor :**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Editorial Manager :**

**SAMI KHASHABA**

**Editorial Secretariate**

**EITIDAL OTHMAN**

**Lay Out :**

**FATHI AHMAD**

**Secretariate**

**Ahmad Antar**

**Issam Bahiy**

**Mohammad Badawi**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## **FICTION AND THE ART OF NARRATION**

---

**Vol. II**

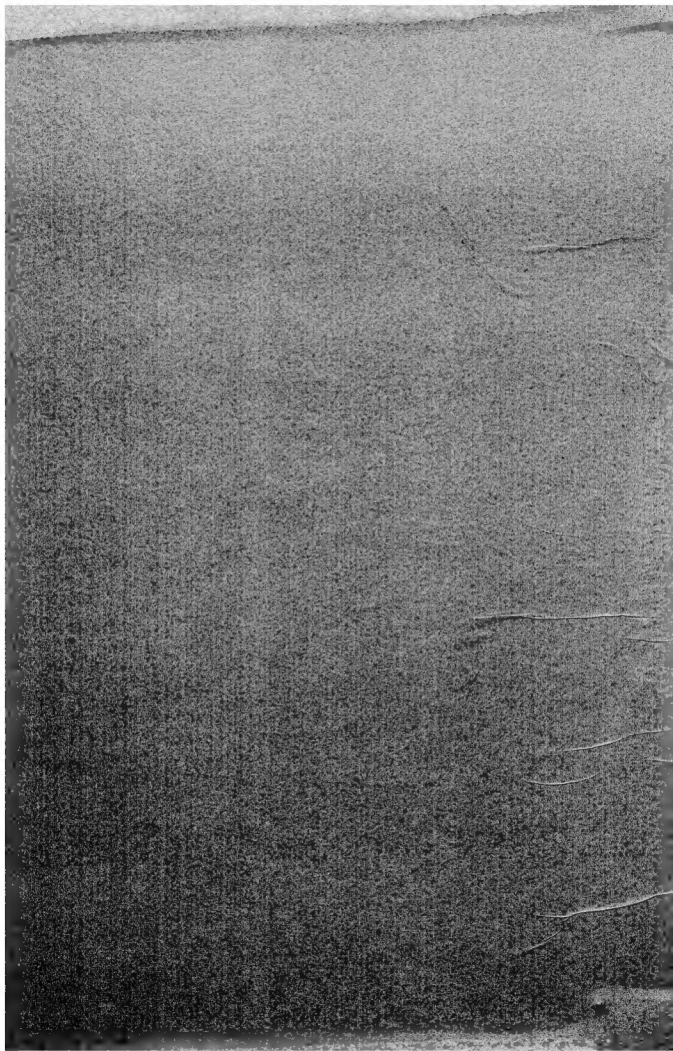
**No. 2**

*January, February, March, 1982*



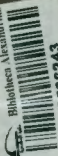








Bibliotheca Alexandrina



0536243